FRIEDRICH NIETZSCHE

El Nacimiento de la Tragedia

Colección
CARRASCALEJO DE LA JARA

El Cid Editor

clásicos del pensamiento universal

Colección

CARRASCALEJO DE LA JARA

El Nacimiento de la Tragedia

Friedrich Nietzsche

El Nacimiento de la Tragedia

Colección Clásicos en Español
El Cid Editor

Creative Commons

Colección: Carrascalejo de la Jara
© El Cid Editor S.A.
Juan de Garay 2922
3000-Santa Fe
Argentina
TeleFax: 54 342 458-4643
2004

ISBN 1-4135-2381-1

ÍNDICE

Ensayo de Autocrítica 8
1 8
2 11
3 13
4 14
5 17
6 21
7 23
Prólogo a Richard Wagner 27
Uno 30
Dos 39
Tres 46
Cuatro 53
Cinco 60
Seis 70
Siete 77
Ocho 87
Nueve 99

Diez 110
Once 117
Doce 128
Trece 139
Catorce 145
Quince 153
Dieciséis 163
Diecisiete 174
Dieciocho 185
Diecinueve 193
Veinte 207
Veintiuno 213
Veintidós 226
Veintitrés 234
Veinticuatro 242
Veinticinco 250

ENSAYO DE AUTOCRÍTICA

1

Sea lo que sea aquello que esté a la base de este libro problemático: una cuestión de primer rango y máximo atractivo tiene que haber sido, y además una cuestión profundamente personal - testimonio de ello es la época en la cual surgió, *pese a* la cual surgió, la excitante época de la guerra francoalemana de 1870-1871. Mientras los estampidos de la batalla de Wörth se expandían sobre Europa, el hombre caviloso y amigo de enigmas a quien se le deparó la paternidad de este libro estaba en un rincón cualquiera de los Alpes, muy sumergido en sus cavilaciones y enigmas, en consecuencia muy preocupado y despreocupado a la vez, y redactaba sus pensamientos sobre los *griegos*, -núcleo del libro extraño y difícilmente accesible a que va a estar dedicado este tardío prólogo (o epí-

logo). Unas semanas más tarde: y también él se encontraba bajo los muros de Metz, no desembarazado aún de los signos de interrogación que había colocado junto a la presunta «jovialidad» de los griegos y junto al arte griego; hasta que por fin, en aquel mes de hondísima tensión en que en Versalles se deliberaba sobre la paz, también él consiguió hacer la paz consigo mismo, y mientras convalecía lentamente de una enfermedad que había contraído en el campo de batalla, comprobó en sí de manera definitiva el «nacimiento de la tragedia en el espíritu de la *música*». - ¿En la música? ¿Música y tragedia? ¿Griegos y música de tragedia? ¿Griegos y la obra de arte del pesimismo? La especie más lograda de hombres habidos hasta ahora, la más bella, la más envidiada, la que más seduce a vivir, los griegos - ¿cómo?, ¿es que precisamente ellos tuvieron *necesidad* de la tragedia? ¿Más aún - del arte? ¿Para qué - el arte griego?...

Se adivina el lugar en que con estas preguntas quedaba colocado el gran signo de interrogación acerca del valor de la existencia. ¿Es el pesimismo, *necesariamente,* signo de declive, de ruina, de fracaso, de instintos fatigados y debilitados? - ¿como lo fue entre los indios, como lo es, según todas las apariencias, entre nosotros los hombres y europeos «modernos»? ¿Existe un pesimismo de la *fortaleza?* ¿Una predilección intelectual por las co-

sas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una *plenitud* de la existencia? ¿Se da tal vez un sufrimiento causado por esa misma sobreplenitud? ¿Una tentadora valentía de la más aguda de las miradas, valentía que anhela lo terrible, por considerarlo el enemigo, el digno enemigo en el que poder poner a prueba su fuerza?, ¿en el que ella quiere aprender qué es «el sentir miedo»? ¿Qué significa, justo entre los griegos de la época mejor, más fuerte, más valiente, el mito *trágico?* ¿Y el fenómeno enorme de lo dionisíaco? ¿Qué significa, nacida de él, la tragedia? - Y por otro lado: aquello de que murió la tragedia, el socratismo de la moral, la dialéctica, la suficiencia y la jovialidad del hombre teórico - ¿cómo?, ¿no podría ser justo ese socratismo un signo de declive, de fatiga, de enfermedad, de unos instintos que se disuelven de modo anárquico? ¿Y la «jovialidad griega» del helenismo tardío, tan sólo un arrebol de crepúsculo? ¿La voluntad epicúrea *contra* el pesimismo, tan sólo una precaución del hombre que sufre? Y la ciencia misma, nuestra ciencia - sí, ¿qué significa en general, vista como síntoma de vida, toda ciencia? ¿Para qué, peor aún, *de dónde* - toda ciencia? ¿Cómo? ¿Acaso es el cientificismo nada más que un miedo al pesimismo y una escapatoria frente a él? ¿Una defen-

sa sutil obligada contra la *verdad?* ¿Y hablando en términos morales, algo así como cobardía y falsedad? ¿Hablando en términos no-morales, una astucia? Oh Sócrates, Sócrates, ¿fue ése acaso *tu* secreto? Oh ironista misterioso, ¿fue ésa acaso tu - ironía? - -

2

Lo que yo conseguí aprehender entonces, algo terrible y peligroso, un problema con cuernos, no necesariamente un toro precisamente, en todo caso un problema *nuevo:* hoy yo diría que fue el *problema de la ciencia* misma - la ciencia concebida por vez primera como problemática, como discutible. Pero el libro en que entonces encontraron desahogo mi valor y mi suspicacia juveniles - ¡qué libro tan *imposible* tenía que surgir de una tarea tan contraria a la juventud! Construido nada más que a base de vivencias propias prematuras y demasiado verdes, todas las cuales estaban junto al umbral de lo comunicable, colocado en el terreno del *arte* pues el problema de la ciencia no puede ser conocido en el terreno de la ciencia -, acaso un libro para artistas dotados accesoriamente de capacidades analíticas y retrospectivas (es decir, para una especie excepcional de artistas, que hay que buscar

y que ni siquiera se querría buscar...), lleno de innovaciones psicológicas y de secretos de artista, con una metafísica de artista en el trasfondo, una obra juvenil llena de valor juvenil y de juvenil melancolía, independiente, obstinadamente autónoma incluso allí donde parece plegarse a una autoridad y a una veneración propia, en suma, una primera obra, también en el mal sentido de la expresión, que, pese a su problema senil, adolece de todos los defectos de la juventud, sobre todo de su «excesiva longitud», de su «tormenta y arrebato» *(Sturm und Drang):* por otra parte, teniendo en cuenta el éxito que obtuvo (especialmente en el gran artista a que ella se dirigía como para un diálogo, en Richard Wagner), un libro *probado,* quiero decir, un libro que, en todo caso, ha satisfecho «a los mejores de su tiempo». Ya por esto debería ser tratado con cierta deferencia y silencio; a pesar de ello yo no quiero reprimir del todo el decir cuán desagradable se me aparece ahora, cuán extraño está ahora ante mí dieciséis años después - ante unos ojos más viejos, cien veces más exigentes, pero que en modo alguno se han vuelto más fríos, ni tampoco más extraños a aquella tarea a la que este temerario libro osó por vez primera acercarse - *ver la ciencia con la óptica del artista, y el arte, con la de la vida...*

3

Dicho una vez más, hoy es para mí un libro imposible - lo encuentro mal escrito, torpe, penoso, frenético de imágenes y confuso a causa de ellas, sentimental, acá y allá azucarado hasta lo femenino, desigual en el *tempo* [ritmo], sin voluntad de limpieza lógica, muy convencido, y por ello, eximiéndose de dar demostraciones, desconfiando incluso de la *pertinencia* de dar demostraciones, como un libro para iniciados, como una «música» para aquellos que han sido bautizados en la música, que desde el comienzo de las cosas están ligados por experiencias artísticas comunes y raras, como signo de reconocimiento para quienes sean *in artibus* [en cuestiones artísticas] parientes de sangre, - un libro altanero y entusiasta, que de antemano se cierra al *profanum vulgus* [vulgo profano] de los «cultos» más aún que al «pueblo», pero que, como su influjo demostró y demuestra, tiene que ser también bastante experto en buscar sus compañeros de entusiasmo y en atraerlos hacia nuevos senderos ocultos y hacia nuevas pistas de baile. Aquí hablaba en todo caso, - esto se admitió con tanta curiosidad como repulsa - una *voz extraña,* el discípulo de un «dios desconocido» todavía, que por el momento se escondía bajo la capucha del docto, bajo la pesadez y el desabrimiento dia-

léctico del alemán, incluso bajo los malos modales del wagneriano; había aquí un espíritu que sentía necesidades nuevas, carentes aún de nombre, una memoria rebosante de preguntas, experiencias, secretos, a cuyo margen estaba escrito el nombre Dioniso como un signo más de interrogación: aquí hablaba - así se dijo la gente con suspicacia - una especie de alma mística y casi menádica, que con esfuerzo y de manera arbitraria, casi indecisa sobre si lo que quería era comunicarse u ocultarse, parecía balbucear en un idioma extraño. Esa «alma nueva» habría debido *cantar* - ¡y no hablar! Qué lástima que lo que yo tenía entonces que decir no me atreviera a decirlo como poeta: ¡tal vez habría sido capaz de hacerlo! O, al menos, como filólogo: - ¡pues todavía hoy para el filólogo está casi todo por descubrir y desenterrar aún en este campo! Sobre todo el problema *de que* aquí hay un problema, - y de que, ahora y antes, mientras no tengamos una respuesta a la pregunta «¿qué es lo dionisíaco?», los griegos continúan siendo completamente desconocidos e inimaginables...

4

Sí, ¿qué es lo dionisíaco? - En este libro hay una respuesta a esa pregunta - en él habla alguien

que «sabe», el iniciado y discípulo de su dios. Tal vez ahora yo hablaría con más cautela y menos elocuencia acerca de una cuestión psicológica tan difícil como es el origen de la tragedia entre los griegos. Una cuestión fundamental es la relación del griego con el dolor, su grado de sensibilidad, - ¿permaneció idéntica a sí misma esa relación?, ¿o se invirtió? - la cuestión de si realmente su cada vez más fuerte *anhelo de belleza,* de fiestas, de diversiones, de nuevos cultos, surgió de una carencia, de una privación, de la melancolía, del dolor. Suponiendo, en efecto, que precisamente esto fuese verdadero - y Pericles (o Tucídides) nos lo da a entender en el gran discurso fúnebre -: ¿de dónde tendría que proceder el anhelo contrapuesto a éste y surgido antes en el tiempo, el *anhelo de lo feo,* la buena y rigurosa voluntad, propia del heleno primitivo, de pesimismo, de mito trágico, de dar imagen a todas las cosas terribles, malvadas, enigmáticas, aniquiladoras, funestas que hay en el fondo de la existencia, - de dónde tendría que provenir entonces la tragedia? ¿Acaso del *placer,* de la fuerza, de una salud desbordante, de una plenitud demasiado grande? ¿Y qué significado tiene entonces, hecha la pregunta fisiológicamente, aquella demencia de que surgió tanto el arte trágico como el cómico, la demencia dionisíaca? ¿Cómo? ¿Acaso no es la demencia, necesariamente, síntoma de

degeneración, de declive, de una cultura demasiado tardía? ¿Existen acaso - una pregunta para médicos de locos - neurosis de la *salud?,* ¿de la juventud y juvenilidad de los pueblos? ¿A qué apunta aquella síntesis de dios y macho cabrío que se da en el sátiro? ¿En razón de qué vivencia de sí mismo, para satisfacer a qué impulso tuvo el griego que imaginarse como un sátiro al entusiasta y hombre primitivo dionisíaco? Y en lo que se refiere al origen del coro trágico: ¿hubo acaso arrebatos endémicos en aquellos siglos en que el cuerpo griego florecía, y el alma griega desbordaba de vida? ¿Visiones y alucinaciones que se transmitían a comunidades enteras, a asambleas enteras reunidas para el culto? ¿Y si ocurriera que los griegos tuvieron, precisamente en medio de la riqueza de su juventud, la voluntad *de* lo trágico y fueron pesimistas?, ¿que fue justo la demencia, para emplear una frase de Platón, la que trajo las *máximas* bendiciones sobre la Hélade?, ¿y que, por otro lado, y a la inversa, fue precisamente en los tiempos de su disolución y debilidad cuando los griegos se volvieron cada vez más optimistas, más superficiales, más comediantes, también más ansiosos de lógica y de logicización del mundo, es decir, a la vez «más joviales» y «más científicos»? ¿Y si tal vez, a despecho de todas las «ideas modernas» y los prejuicios del gusto democrático, pudieran la victoria

del *optimismo,* la *racionalidad* predominante desde entonces, el *utilitarismo* práctico y teórico, así como la misma democracia, de la que son contemporáneos, - ser un síntoma de fuerza declinante, de vejez inminente, de fatiga fisiológica? ¿Y precisamente *no* - el pesimismo? ¿Fue Epicuro un optimista - precisamente en cuanto *hombre que sufría?* - - Ya se ve que es todo un fardo de difíciles cuestiones el que este libro cargó sobre sus espaldas - ¡añadamos además su cuestión más difícil! ¿Qué significa, vista con la óptica de la *vida,* - la moral?...

5

Ya en el «Prólogo a Richard Wagner» el arte - *y no* la moral - es presentado como la actividad propiamente *metafísica del hombre;* en el libro mismo reaparece en varias ocasiones la agresiva tesis de que sólo como fenómeno estético está *justificada* la existencia del mundo. De hecho el libro entero no conoce, detrás de todo acontecer, más que un sentido y un ultra-sentido de artista, - un «dios», si se quiere, pero, desde luego, tan sólo un dios-artista completamente amoral y desprovisto de escrúpulos, que tanto en el construir como en el destruir, en el bien como en el mal, lo que quiere es darse cuenta de su placer y su soberanía idénti-

cos, un dios-artista que, creando mundos, se desembaraza de la *necesidad* implicada en la plenitud y la *sobreplenitud,* del *sufrimiento* de las antítesis en él acumuladas. El mundo, en cada instante la *alcanzada* redención de dios, en cuanto es la visión eternamente cambiante, eternamente nueva del ser más sufriente, más antitético, más contradictorio, que únicamente en la *apariencia* sabe redimirse: a toda esta metafísica de artista se la puede denominar arbitraria, ociosa, fantasmagórica -, lo esencial en esto está en que ella delata ya un espíritu que alguna vez, pese a todos los peligros, se defenderá contra la interpretación y el significado *morales* de la existencia. Aquí se anuncia, acaso por vez primera, un pesimismo «más allá del bien y del mal», aquí se deja oír y se formula aquella «perversidad de los sentimientos» contra la que Schopenhauer no se cansó de disparar de antemano sus más coléricas maldiciones y piedras de rayo, - una filosofía que osa situar, rebajar la moral misma al mundo de la apariencia y que la coloca no sólo entre las «apariencias» (en el sentido de este *terminus technicus* idealista), sino entre los «engaños», como apariencia, ilusión, error, interpretación, aderezamiento, arte. Acaso donde mejor pueda medirse la profundidad de esta tendencia *antimoral* es en el precavido y hostil silencio con que en el libro entero se trata al cristianismo, - el cristianismo en

cuanto es la más aberrante variación sobre el tema moral que la humanidad ha llegado a escuchar hasta este momento. En verdad, no existe antítesis más grande de la interpretación y justificación puramente estéticas del mundo, tal como en este libro se las enseña, que la doctrina cristiana, la cual es y quiere ser sólo moral, y con sus normas absolutas, ya con su veracidad de Dios por ejemplo, relega el arte, *todo* arte, al reino de la *mentira,* - es decir, lo niega, lo reprueba, lo condena. Detrás de semejante modo de pensar y valorar, el cual, mientras sea de alguna manera auténtico, tiene que ser hostil al arte, percibía yo también desde siempre lo *hostil a la vida,* la rencorosa, vengativa aversión contra la vida misma: pues toda vida se basa en la apariencia, en el arte, en el engaño, en la óptica, en la necesidad de lo perspectivístico y del error. El cristianismo fue desde el comienzo, de manera esencial y básica, náusea y fastidio contra la vida sentidos por la vida, náusea y fastidio que no hacían más que disfrazarse, ocultarse, ataviarse con la creencia en «otra» vida distinta o «mejor». El odio al «mundo», la maldición de los afectos, el miedo a la belleza y a la sensualidad, un más allá inventado para calumniar mejor el más acá, en el fondo un anhelo de hundirse en la nada, en el final, en el reposo, hasta llegar al «sábado de los sábados» - todo esto, así como la incondicional voluntad del

cristianismo de admitir valores sólo morales me pareció siempre la forma más peligrosa y siniestra de todas las formas posibles de una «voluntad de ocaso»; al menos, un signo de enfermedad, fatiga, desaliento, agotamiento, empobrecimiento hondísimos de la vida, - pues ante la moral (especialmente ante la moral cristiana, es decir, incondicional) la vida *tiene que* carecer de razón de manera constante e inevitable, ya que la vida *es* algo esencialmente amoral, - la vida, finalmente, oprimida bajo el peso del desprecio y del eterno «no», *tiene que* ser sentida como indigna de ser apetecida, como lo no-válido en sí. La moral misma - ¿cómo?, ¿acaso sería la moral una «voluntad de negación de la vida», un instinto secreto de aniquilación, un principio de ruina, de empequeñecimiento, de calumnia, un comienzo del final? ¿Y en consecuencia, el peligro de los peligros?... *Contra* la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, y se inventó una doctrina y una valoración radicalmente opuestas de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas, *anticristianas*. ¿Cómo denominarlas? En cuanto filólogo y hombre de palabras las bauticé, no sin cierta libertad - ¿pues quién conocería el verdadero nombre del Anticristo? - con el nombre de un dios griego: las llamé *dionisíacos*. -

6

¿Se entiende cuál es la tarea que yo osé rozar ya con este libro?... ¡Cuánto lamento ahora el que no tuviese yo entonces el valor (¿o la inmodestia?) de permitirme, en todos los sentidos, un *lenguaje propio* para expresar unas intuiciones y osadías tan propias, - el que intentase expresar penosamente, con fórmulas schopenhauerianas y kantianas, unas valoraciones extrañas y nuevas, que iban radicalmente en contra tanto del espíritu de Kant y de Schopenhauer como de su gusto! ¿Cómo pensaba, en efecto, Schopenhauer acerca de la tragedia? «Lo que otorga a todo lo trágico el empuje peculiar hacia la elevación» - dice en *El mundo como voluntad y representación,* II, 495- «es la aparición del conocimiento de que el mundo, la vida no pueden dar una satisfacción auténtica, y, por tanto, *no son dignos* de nuestro apego: en esto consiste el espíritu trágico -, ese espíritu lleva, según esto, a la *resignación».* ¡Oh, de qué modo tan distinto me hablaba Dioniso a mí! ¡Oh, cuán lejos de mí se hallaba entonces justo todo ese resignacionismo! - Pero en el libro hay algo mucho peor, que yo ahora lamento más aún que el haber oscurecido y estropeado con fórmulas schopenhauerianas unos presentimientos dionisíacos: a saber, ¡el haberme *echado a perder* en absoluto el grandioso *problema griego,*

tal como a mí se me había aparecido, por la injerencia de las cosas modernísimas! ¡El haber puesto esperanzas donde nada había que esperar, donde todo apuntaba, con demasiada claridad, hacia un foral! ¡El haber comenzado a descarriar, basándome en la última música alemana, acerca del «ser alemán», como si éste se hallase precisamente en trance de descubrirse y de reencontrarse a sí mismo - y esto en una época en que el espíritu alemán, que no hacía aún mucho tiempo había tenido la voluntad de dominar sobre Europa, la fuerza de guiar a Europa, acababa de presentar *su abdicación* definitiva e irrevocable, y, bajo la pomposa excusa de fundar un *Reich,* realizaba su tránsito a la mediocrización, a la democracia y a las «ideas modernas»! De hecho, entre tanto he aprendido a pensar sin esperanza ni indulgencia alguna acerca de ese «ser alemán», y asimismo acerca de la *música alemana* de ahora, la cual es romanticismo de los pies a la cabeza y la menos griega de todas las formas posibles de arte: además, una destrozadora de nervios de primer rango, doblemente peligrosa en un pueblo que ama la bebida y honra la oscuridad como una virtud, es decir, en su doble condición de narcótico que embriaga y, a la vez, *obnubila.* - Al margen, claro está, de todas las esperanzas apresuradas y de todas las erróneas aplicaciones a la realidad del presente con que yo me eché a per-

der entonces mi primer libro, permanecerá en lo sucesivo el gran signo de interrogación dionisíaco, tal como fue en él planteado, también en lo que se refiere a la música: ¿cómo tendría que estar hecha una música que no tuviese ya un origen romántico, como lo tiene la música alemana - sino un origen *dionisíaco?*...

7

-Pero, señor mío, ¿qué es romanticismo en el mundo entero si *su* libro no es romanticismo? ¿Es que el odio profundo contra el «tiempo de ahora», contra la «realidad» y las «ideas modernas», puede ser llevado más lejos de lo que se llevó en su metafísica de artista? - ¿la cual prefiere creer hasta en la nada, hasta en el demonio, antes que en el «ahora»? ¿No se oye, por debajo de toda su polifonía contrapuntística y de su seducción de los oídos, el zumbido de un bajo continuo de cólera y de placer destructivo, una rabiosa resolución contra todo lo que es «ahora», una voluntad que no está demasiado lejos del nihilismo práctico y que parece decir «¡prefiero que nada sea verdadero antes de que *vosotros* tengáis razón, antes de que *vuestra* verdad tenga razón!»? Escuche usted mismo, señor pesimista y endiosador del arte, con un oído un

poco más abierto, un único pasaje escogido de su libro, aquel pasaje que habla, no sin elocuencia, de los matadores de dragones, y que sin duda tiene un sonido capcioso y embaucador para oídos y corazones jóvenes: ¿o es que no es ésta la genuina y verdadera profesión de fe de los románticos de 1830 bajo la máscara del pesimismo de 1850?, tras de la cual confesión se preludia ya el usual *fínale* de los románticos, - quiebra, hundimiento, retorno y prosternación ante una vieja fe, ante *el* viejo dios... ¿O es que ese su libro de pesimista no es un fragmento de antihelenidad y de romanticismo, incluso algo «tan embriagador como obnubilante», un narcótico en todo caso, hasta un fragmento de música, de música *alemana?* Escúchese: Imaginémonos una generación que crezca con esa intrepidez de la mirada, con esa heroica tendencia hacia lo enorme, imaginémonos el paso audaz de esos matadores de dragones, la orgullosa temeridad con que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad del optimismo, para «vivir resueltamente» en lo entero y pleno: *¿acaso no sería necesario* que el hombre trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, *el arte del consuelo metafísico,* la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con Fausto:

¿Y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas?-.

«¿Acaso no sería *necesario?»*... ¡No, tres veces no!, jóvenes románticos: *¡no* sería necesario! Pero es muy probable que eso *finalice* así, que *vosotros* finalicéis así, es decir, «consolados», como está escrito, pese a toda la autoeducación para la seriedad y para el horror, «metafísicamente consolados», en suma, como finalizan los románticos, cristianamente... ¡No! Vosotros deberíais aprender antes el arte del consuelo *intramundano,* - vosotros deberíais aprender a *reír,* mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo todo el consuelismo metafísico - ¡y, en primer lugar, la metafísica! O, para decirlo con el lenguaje de aquel trasgo dionisíaco que lleva el nombre de *Zaratustra:*

Levantad vuestros corazones, hermanos míos, ¡arriba! ¡más arriba!, ¡y no me olvidéis tampoco las piernas! Levantad también vuestras piernas, vosotros buenos bailarines, y aún mejor: ¡sosteneos incluso sobre la cabeza!

Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: yo mismo me he puesto sobre mi cabeza esta co-

rona, yo mismo he santificado mis risas. A ningún otro he encontrado suficientemente fuerte hoy para hacer esto.

Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que hace señas con las alas, uno dispuesto a volar, haciendo señas a todos los pájaros, preparado y listo, bienaventurado en su ligereza: -

Zaratustra el que dice verdad, Zaratustra el que ríe verdad, no un impaciente, no un incondicional, sí uno que ama los saltos y las piruetas: ¡yo mismo me he puesto esa corona sobre mi cabeza! Esta corona del que ríe, esta corona de rosas: ¡a vosotros, hermanos míos, os arrojo esta corona! Yo he santificado el reír; vosotros hombres superiores, *aprendedme* - ¡a reír!

Así habló Zaratustra, cuarta parte

PRÓLOGO A RICHARD WAGNER

Con el fin de mantener lejos de mí todas las críticas, irritaciones y malentendidos a que los pensamientos reunidos en este escrito darán ocasión, dado el carácter peculiar de nuestro público estético, y con el fin también de poder escribir las palabras introductorias con idéntica delicia contemplativa de la cual él mismo, como petrefacto de horas buenas y enaltecedoras, lleva los signos en cada hoja, voy a imaginarme el instante en que usted, mi muy venerado amigo, recibirá este escrito: cómo, acaso tras un paseo vespertino por la nieve invernal, mira usted el Prometeo desencadenado en la portada, lee mi nombre, y en seguida queda convencido de que, sea lo que sea aquello que se encuentre en este escrito, su autor tiene algo serio y urgente que decir, y asimismo que, en todo lo que él ideó, conversaba con usted como con alguien que estuviera presente, y sólo le era

lícito escribir cosas que respondiesen a esa presencia. Usted recordará entonces que yo me concentré en estos pensamientos al mismo tiempo en que surgía su magnífico escrito conmemorativo sobre Beethoven, es decir, en medio de los horrores y sublimidades de la guerra que acababa de estallar. Sin embargo, errarían quienes acaso pensasen, a propósito de esa concentración, en la antítesis entre excitación patriótica y disipación estética, entre seriedad valiente y juego jovial: a éstos, si leen realmente este escrito, acaso les quede claro, para estupor suyo, con qué problema seriamente alemán tenemos que habérnoslas, el cual es situado por nosotros con toda propiedad en el centro de las esperanzas alemanas, como vértice y punto de viraje. Pero acaso cabalmente a esos mismos les resultará escandaloso el ver que un problema estético es tomado tan en serio, en el caso, desde luego, de que no sean capaces de reconocer en el arte nada más que un accesorio divertido, nada más que un tintineo, del que sin duda se puede prescindir, añadido a la «seriedad de la existencia»: como si nadie supiese qué es lo que significa semejante «seriedad de la existencia» cuando se hace esa contraposición. A esos hombres serios sírvales para enseñarles que yo estoy convencido de que el arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida, en el sentido del hombre a quien quiero que quede dedicado

quien quiero que quede dedicado aquí este escrito, como a mi sublime precursor en esa vía.

Basilea, fin del año 1871

UNO

Mucho es lo que habremos ganado para la ciencia estética cuando hayamos llegado no sólo a la intelección lógica, sino a la seguridad inmediata de la intuición de que el desarrollo del arte está ligado a la duplicidad de lo *apolíneo y* de lo *dionisíaco:* de modo similar a como la generación depende de la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha es constante y la reconciliación se efectúa sólo periódicamente. Esos nombres se los tomamos en préstamo a los griegos, los cuales hacen perceptibles al hombre inteligente las profundas doctrinas secretas de su visión del arte, no, ciertamente, con conceptos, sino con las figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses. Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dioniso, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto a origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el

arte no-escultórico de la música, que es el arte de Dioniso: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisíaca y apolínea de la tragedia ática.

Para poner más a nuestro alcance esos dos instintos imaginémonoslos, por el momento, como los mundos artísticos separados del *sueño* y de la *embriaguez;* entre los cuales fenómenos fisiológicos puede advertirse una antítesis correspondiente a la que se da entre lo apolíneo y lo dionisíaco. En el sueño fue donde, según Lucrecio, por vez primera se presentaron ante las almas de los hombres las espléndidas figuras de los dioses, en el sueño era donde el gran escultor veía la fascinante estructura corporal de seres sobrehumanos, y el poeta helénico, interrogado acerca de los secretos de la procreación poética, habría mencionado asimismo el sueño y habría dado una instrucción similar a la que da Hans Sachs en *Los maestros cantores:*

Amigo mío, ésa es precisamente la obra del poeta,
el interpretar y observar sus sueños.
Creedme, la ilusión más verdadera del hombre
se le manifiesta en el sueño:
todo arte poético y toda poesía
no es más que interpretación de sueños que dicen la verdad .

La bella apariencia de los mundos oníricos, en cuya producción cada hombre es artista completo, es el presupuesto de todo arte figurativo, más aún, también, como veremos de una mitad importante de la poesía. Gozamos en la comprensión inmediata de la figura, todas las formas nos hablan, no existe nada indiferente ni innecesario. En la vida suprema de esa realidad onírica tenemos, sin embargo, el sentimiento traslúcido de su *apariencia:* al menos ésta es mi experiencia, en favor de cuya reiteración, más aún, normalidad, yo podría aducir varios testimonios y las declaraciones de los poetas. El hombre filosófico tiene incluso el presentimiento de que también por debajo de esta realidad en que nosotros vivimos y somos yace oculta una realidad del todo distinta, esto es, que también aquélla es una apariencia: y Schopenhauer llega a decir que el signo distintivo de la aptitud filosófica es ese don gracias al Cual los seres hu-

manos y todas las cosas se nos presentan a veces como meros fantasmas o imágenes oníricas. La relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que el hombre sensible al arte mantiene con la realidad del sueño; la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él su interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida. Y no son sólo acaso las imágenes agradables y amistosas las que él experimenta en sí con aquella inteligibilidad total: también las cosas serias, oscuras, tristes, tenebrosas, los obstáculos súbitos, las bromas del azar, las esperas medrosas, en suma, toda la «divina comedia» de la vida, con su *Inferno,* desfila ante él, no sólo como un juego de sombras - pues también él vive y sufre en esas escenas - y, sin embargo, tampoco sin aquella fugaz sensación de apariencia; y tal vez más de uno recuerde, como yo, haberse gritado a veces en los peligros y horrores del sueño, animándose a sí mismo, y con éxito: «¡Es un sueño! ¡Quiero seguir soñándolo!». Así me lo han contado también personas que fueron capaces de prolongar durante tres y más noches consecutivas la causalidad de uno y el mismo sueño: hechos estos que dan claramente testimonio de que nuestro ser más íntimo, el substrato común de todos nosotros, experimenta el sueño en sí con profundo placer y con alegre necesidad.

Esta alegre necesidad propia de la experiencia onírica fue expresada asimismo por los griegos en su Apolo: Apolo, en cuanto dios de todas las fuerzas figurativas, es a la vez el dios vaticinador. Él, que es, según su raíz, «el Resplandeciente», la divinidad de la luz, domina también la bella apariencia del mundo interno de la fantasía. La verdad superior, la perfección propia de estos estados, que contrasta con la sólo fragmentariamente inteligible realidad diurna, y además la profunda consciencia de que en el dormir y el soñar la naturaleza produce unos efectos salvadores y auxiliadores, todo eso es a la vez el *analogon* simbólico de la capacidad vaticinadora y, en general, de las artes, que son las que hacen posible y digna de vivirse la vida. Pero esa delicada línea que a la imagen onírica no le es lícito sobrepasar para no producir un efecto patológico, ya que, en caso contrario, la apariencia nos engañaría presentándose como burda realidad - no es lícito que falte tampoco en la imagen de Apolo: esa mesurada limitación, ese estar libre de las emociones más salvajes, ese sabio sosiego del dios-escultor. Su ojo tiene que ser «solar», en conformidad con su origen; aun cuando esté encolerizado y mire con malhumor, se halla bañado en la solemnidad de la bella apariencia. Y así podría aplicarse a Apolo, en un sentido excéntrico, lo que Schopenhauer dice del hombre cogido en el velo

de Maya. El *mundo como voluntad y representación,* I, p. 416: «Como sobre el mar embravecido, que, ilimitado por todos lados, levanta y abate rugiendo montañas de olas, un navegante está en una barca, confiando en la débil embarcación; así está tranquilo, en medio de un mundo de tormentos, el hombre individual, apoyado y confiando en el *principium individuationis* [principio de individuación]». Más aún, de Apolo habría que decir que en él han alcanzado su expresión más sublime la confianza inconclusa en ese *principium y* el tranquilo estar allí de quien se halla cogido en él, e incluso se podría designar a Apolo como la magnífica imagen divina del *principium individuationis,* por cuyos gestos y miradas nos hablan todo el placer y sabiduría de la «apariencia», junto con su belleza.

En ese mismo pasaje nos ha descrito Schopenhauer el enorme *espanto* que se apodera del ser humano cuando a éste le dejan súbitamente perplejo las formas de conocimiento de la apariencia, por parecer que el principio de razón sufre, en alguna de sus configuraciones, una excepción. Si a ese espanto le añadimos el éxtasis delicioso que, cuando se produce esa misma infracción del *principium individuationis,* asciende desde el fondo más íntimo del ser humano, y aun de la misma naturaleza, habremos echado una mirada a la esencia de lo *dionisíaco,* a lo cual la analogía de la

embriaguez es la que más lo aproxima a nosotros. Bien por el influjo de la bebida narcótica, de la que todos los hombres y pueblos originarios hablan con himnos, bien con la aproximación poderosa de la primavera, que impregna placenteramente la naturaleza toda, despiértanse aquellas emociones dionisíacas en cuya intensificación lo subjetivo desaparece hasta llegar al completo olvido de sí. También en la Edad Media alemana iban rodando de un lugar para otro, cantando y bailando bajo el influjo de esa misma violencia dionisíaca, muchedumbres cada vez mayores: en esos danzantes de san Juan y san Vito reconocemos nosotros los coros báquicos de los griegos, con su prehistoria en Asia Menor, que se remontan hasta Babilonia y hasta los saces orgiásticos. Hay hombres que, por falta de experiencia o por embotamiento de espíritu, se apartan de esos fenómenos como de «enfermedades populares», burlándose de ellos o lamentándolos, apoyados en el sentimiento de su propia salud: los pobres no sospechan, desde luego, qué color cadavérico y qué aire fantasmal ostenta precisamente esa «salud» suya cuando a su lado pasa rugiendo la vida ardiente de los entusiastas dionisíacos.

Bajo la magia de lo dionisíaco no sólo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra

su fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre. De manera espontánea ofrece la tierra sus dones, y pacíficamente se acercan los animales rapaces de las rocas y del desierto. De flores y guirnaldas está recubierto el carro de Dioniso: bajo su yugo avanzan la pantera y el tigre. Transfórmese el himno A la alegría de Beethoven en una pintura y no se quede nadie rezagado con la imaginación cuando los millones se postran estremecidos en el polvo: así será posible aproximarse a lo dionisíaco. Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la «moda insolente» han establecido entre los hombres. Ahora, en el evangelio de la armonía universal, cada uno se siente no sólo reunido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino uno con él, cual si el velo de Maya estuviese desgarrado y ahora sólo ondease de un lado para otro, en jirones, ante lo misterioso Uno primordial. Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de una comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando. Por sus gestos habla la transformación mágica. Al igual que ahora los animales hablan y la tierra da leche y miel, también en él resuena algo sobrenatural: se siente dios, él mismo camina ahora tan estático y erguido

como en sueños veía caminar a los dioses. El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte: para suprema satisfacción deleitable de lo Uno primordial, la potencia artística de la naturaleza entera se revela aquí bajo los estremecimientos de la embriaguez. El barro más noble, el mármol más precioso son aquí amasados y tallados, el ser humano, y a los golpes de cincel del artista dionisíaco de los mundos resuena la llamada de los misterios eleusinos: «¿Os postráis, millones? ¿Presientes tú al creador, oh mundo?». -

DOS

Hasta ahora hemos venido considerando lo apolíneo y su antítesis, lo dionisíaco, como potencias artísticas que brotan de la naturaleza misma, *sin mediación del artista humano,* y en las cuales encuentran satisfacción por vez primera y por vía directa los instintos artísticos de aquélla: por un lado, como mundo de imágenes del sueño, cuya perfección no mantiene conexión ninguna con la altura intelectual o con la cultura artística del hombre individual, por otro lado, como realidad embriagada, la cual, a su vez, no presta atención a ese hombre, sino que intenta incluso aniquilar al individuo y redimirlo mediante un sentimiento místico de unidad. Con respecto a esos estados artísticos inmediatos de la naturaleza todo artista es un «imitador», y, ciertamente, o un artista apolíneo del sueño o un artista dionisíaco de la embriaguez, o en fin - como, por ejemplo, en la tragedia

griega - a la vez un artista del sueño y un artista de la embriaguez: a este último hemos de imaginárnoslo más o menos como alguien que, en la borrachera dionisíaca y en la autoalienación mística, se prosterna solitario y apartado de los coros entusiastas, y al que entonces se le hace manifiesto, a través del influjo apolíneo del sueño, su propio estado, es decir, su unidad con el fondo más íntimo del mundo, *en una imagen onírica simbólica.*

Tras estos presupuestos y contraposiciones generales acerquémonos ahora a los *griegos* para conocer en qué grado y hasta qué altura se desarrollaron en ellos esos *instintos artísticos de la naturaleza: lo* cual nos pondrá en condiciones de entender y apreciar con más hondura la relación del artista griego con sus arquetipos, o, según la expresión aristotélica, «la imitación de la naturaleza». De los *sueños* de los griegos, pese a toda su literatura onírica y a las numerosas anécdotas sobre ellos, sólo puede hablarse con conjeturas, pero, sin embargo, con bastante seguridad: dada la aptitud plástica de su ojo, increíblemente precisa y segura, así como su luminoso y sincero placer por los colores, no será posible abstenerse de presuponer, para vergüenza de todos los nacidos con posterioridad, que también sus sueños poseyeron una causalidad lógica de líneas y contornos, colores y grupos, una sucesión de escenas parecida a sus mejo-

res relieves, cuya perfección nos autorizaría sin duda a decir, si fuera posible una comparación, que los griegos que sueñan son Homeros, y que Homero es un griego que sueña: en un sentido más hondo que si el hombre moderno osase compararse, en lo que respecta a su sueño, con Shakespeare.

No precisamos, en cambio, hablar sólo con conjeturas cuando se trata de poner al descubierto el abismo enorme que separa a los *griegos dionisíacos* de los bárbaros dionisíacos. En todos los confines del mundo antiguo - para dejar aquí de lado el mundo moderno -, desde Roma hasta Babilonia, podemos demostrar la existencia de festividades dionisíacas, cuyo tipo, en el mejor de los casos, mantiene con el tipo de las griegas la misma relación que el sátiro barbudo, al que el macho cabrío prestó su nombre y sus atributos, mantiene con Dioniso mismo. Casi en todos los sitios la parte central de esas festividades consistía en un desbordante desenfreno sexual, cuyas olas pasaban por encima de toda institución familiar y de sus estatutos venerables; aquí eran desencadenadas precisamente las bestias más salvajes de la naturaleza, hasta llegar a aquella atroz mezcolanza de voluptuosidad y crueldad que a mí me ha parecido siempre el auténtico «bebedizo de las brujas». Contra las febriles emociones de esas festividades,

cuyo conocimiento penetraba hasta los griegos por todos los caminos de la tierra y del mar, éstos, durante algún tiempo, estuvieron completamente asegurados y protegidos, según parece, por la figura, que aquí se yergue en todo su orgullo, de Apolo, el cual no podía oponer la cabeza de Medusa a ningún poder más peligroso que a ese poder dionisíaco, grotescamente descomunal. En el arte dórico ha quedado eternizada esa actitud de mayestá tica repulsa de Apolo. Más dificultosa e incluso imposible se hizo esa resistencia cuando desde la raíz más honda de lo helénico se abrieron paso finalmente instintos similares: ahora la actuación del dios délfico se limitó a quitar de las manos de su poderoso adversario, mediante una reconciliación concertada a tiempo, sus aniquiladoras armas. Esta reconciliación es el momento más importante en la historia del culto griego: a cualquier lugar que se mire, son visibles las revoluciones provocadas por ese acontecimiento. Fue la reconciliación de dos adversarios, con determinación nítida de sus líneas fronterizas, que de ahora en adelante tenían que ser respetadas, y con envío periódico de regalos honoríficos; en el fondo, el abismo no había quedado salvado. Mas si nos fijamos en el modo como el poder dionisíaco se reveló bajo la presión de ese tratado de paz, nos daremos cuenta ahora de que, en comparación

con aquellos saces babilónicos y su regresión desde el ser humano al tigre y al mono, las orgías dionisíacas de los griegos tienen el significado de festividades de redención del mundo y de días de transfiguración. Sólo en ellas alcanza la naturaleza su júbilo artístico, sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se convierte en un fenómeno artístico. Aquel repugnante bebedizo de brujas hecho de voluptuosidad y crueldad carecía aquí de fuerza: sólo la milagrosa mezcla y duplicidad de afectos de los entusiastas dionisíacos recuerdan aquel bebedizo - como las medicinas nos traen a la memoria los venenos mortales -, aquel fenómeno de que los dolores susciten placer, de que el júbilo arranque al pecho sonidos atormentados. En la alegría más alta resuenan el grito del espanto o el lamento nostálgico por una pérdida insustituible. En aquellas festividades griegas prorrumpe, por así decirlo, un rasgo sentimental de la naturaleza, como si ésta hubiera de sollozar por su despedazamiento en individuos. El canto y el lenguaje mímico de estos entusiastas de dobles sentimientos fueron para el mundo de la Grecia de Homero algo nuevo e inaudito: y en especial prodújole horror y espanto a ese mundo la *música* dionisíaca. Si bien, según parece, la música era conocida ya como un arte apolíneo, lo era, hablando con rigor, tan sólo como oleaje del rit-

mo, cuya fuerza figurativa fue desarrollada hasta convertirla en exposición de estados apolíneos. La música de Apolo era arquitectura dórica en sonidos, pero en sonidos sólo insinuados, como son los propios de la cítara. Cuidadosamente se mantuvo apartado, como no-apolíneo, justo el elemento que constituye el carácter de la música dionisíaca y, por tanto, de la música como tal, la violencia estremecedora del sonido, la corriente unitaria de la melodía y el mundo completamente incomparable de la armonía. En el ditirambo dionisíaco el hombre es estimulado hasta la intensificación máxima de todas sus capacidades simbólicas; algo jamás sentido aspira a exteriorizarse, la aniquilación del velo de Maya, la unidad como genio de la especie, más aún, de la naturaleza. Ahora la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; es necesario un nuevo mundo de símbolos, por lo pronto el simbolismo corporal entero, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino el gesto pleno del baile, que mueve rítmicamente todos los miembros. Además, de repente las otras fuerzas simbólicas, las de la música, crecen impetuosamente, en forma de rítmica, dinámica y armonía. Para captar ese desencadenamiento global de todas las fuerzas simbólicas el ser humano tiene que haber llegado ya a aquella cumbre de autoalienación que quiere expresarse simbólica-

mente en aquellas fuerzas; el servidor ditirámbico de Dioniso es entendido, pues, tan sólo por sus iguales. ¡Con qué estupor tuvo que mirarle el griego apolíneo! Con un estupor que era tanto mayor cuanto que con él se mezclaba el terror de que en realidad todo aquello no le era tan extraño a él, más aún, de que su consciencia apolínea le ocultaba ese mundo dionisíaco sólo como un velo.

TRES

Para comprender esto tenemos que desmontar piedra a piedra, por así decirlo, aquel primoroso edificio de la cultura apolínea, hasta ver los fundamentos sobre los que se asienta. Aquí descubrimos en primer lugar las magníficas figuras de los dioses olímpicos, que se yerguen en los frontones de ese edificio y cuyas hazañas, representadas en relieves de extraordinaria luminosidad, decoran sus frisos. El que entre ellos esté también Apolo como una divinidad particular junto a otras y sin la pretensión de ocupar el primer puesto, es algo que no debe inducirnos a error. Todo ese mundo olímpico ha nacido del mismo instinto que tenía su figura sensible en Apolo, y en este sentido nos es lícito considerar a Apolo como padre del mismo. ¿Cuál fue la enorme necesidad de que surgió un grupo tan resplandeciente de seres olímpicos?

Quien se acerque a estos olímpicos llevando en su corazón una religión distinta y busque en ellos altura ética, más aún, santidad, espiritualización incorpórea, misericordiosas miradas de amor, pronto tendrá que volverles las espaldas, disgustado y decepcionado. Aquí nada recuerda la ascética, la espiritualidad y el deber: aquí nos habla tan sólo una existencia exuberante, más aún, triunfal, en la que está divinizado todo lo existente, lo mismo si es bueno que si es malo. Y así el espectador quedará sin duda atónito ante ese fantástico desbordamiento de vida y se preguntará qué bebedizo mágico tenían en su cuerpo esos hombres altaneros para gozar de la vida de tal modo, que a cualquier lugar a que mirasen tropezaban con la risa de Helena, imagen ideal de su existencia, «flotante en una dulce sensualidad». Pero a este espectador vuelto ya de espaldas tenemos que gritarle: No te vayas de aquí, sino oye primero lo que la sabiduría popular griega dice de esa misma vida que aquí se despliega ante ti con una jovialidad tan inexplicable. Una vieja leyenda cuenta que durante mucho tiempo el rey Midas había intentado cazar en el bosque al sabio *Sileno,* acompañante de Dioniso, sin poder cogerlo. Cuando por fin cayó en sus manos, el rey pregunta qué es lo mejor y más preferible para el hombre. Rígido e inmóvil calla el demón; hasta que, forzado por el rey, acaba pro-

rrumpiendo en estas palabras, en medio de una risa estridente: «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga, ¿por qué me fuerzas a decirte lo que para ti sería muy ventajoso no oír? Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no *ser,* ser *nada. Y lo* mejor en segundo lugar es para ti - morir pronto».

¿Qué relación mantiene el mundo de los dioses olímpicos con esta sabiduría popular? ¿Qué relación mantiene la visión extasiada del mártir torturado con sus suplicios? Ahora la montaña mágica del Olimpo se abre a nosotros, por así decirlo, y nos muestra sus raíces. El griego conoció y sintió los horrores y espantos de la existencia: para poder vivir tuvo que colocar delante de ellos la resplandeciente criatura onírica de los olímpicos. Aquella enorme desconfianza frente a los poderes titánicos de la naturaleza, aquella *Moira* [destino] que reinaba despiadada sobre todos los conocimientos, aquel buitre del gran amigo de los hombres, Prometeo, aquel destino horroroso del sabio Edipo, aquella maldición de la estirpe de los Atridas, que compele a Orestes a asesinar a su madre, en suma, toda aquella filosofía del dios de los bosques, junto con sus ejemplificaciones míticas, por la que perecieron los melancólicos etruscos, - fue superada constantemente, una y otra vez, por los griegos, o, en todo caso, encubierta y

sustraída a la mirada, mediante aquel *mundo intermedio* artístico de los olímpicos. Para poder vivir tuvieron los griegos que crear, por una necesidad hondísima, estos dioses: esto hemos de imaginarlo sin duda como un proceso en el que aquel instinto apolíneo de belleza fue desarrollando en lentas transiciones, a partir de aquel originario orden divino titánico del horror, el orden divino de la alegría: a la manera como las rosas brotan de un arbusto espinoso. Aquel pueblo tan excitable en sus sentimientos, tan impetuoso en sus deseos, tan excepcionalmente capacitado para el *sufrimiento,* ¿de qué otro modo habría podido soportar la existencia, si en sus dioses ésta no se le hubiera mostrado circundada de una aureola superior? El mismo instinto que da vida al arte, como un complemento y una consumación de la existencia destinados a inducir a seguir viviendo, fue el que hizo surgir también el mundo olímpico, en el cual la «voluntad» helénica se puso delante un espejo transfigurador. Viviéndola ellos mismos es como los dioses justifican la vida humana - ¡única teodicea satisfactoria!. La existencia bajo el luminoso resplandor solar de tales dioses es sentida como lo apetecible de suyo, y el auténtico *do*lor de los hombres homéricos se refiere a la separación de esta existencia, sobre todo a la separación pronta: de modo que ahora podría decirse de ellos, invir-

tiendo la sabiduría silénica, «lo peor de todo es para ellos el morir pronto, y lo peor en segundo lugar el llegar a morir alguna vez». Siempre que resuena el lamento, éste habla del Aquiles «de cortavida», del cambio y paso del género humano cual hojas de árboles, del ocaso de la época heroica. No es indigno del más grande de los héroes el anhelar seguir viviendo, aunque sea como jornalero. En el estadio apolíneo la «voluntad» desea con tanto ímpetu esta existencia, el hombre homérico se siente tan identificado con ella, que incluso el lamento se convierte en un canto de alabanza de la misma.

Aquí hay que manifestar que esta armonía, más aún, unidad del ser humano con la naturaleza, contemplada con tanta nostalgia por los hombres modernos, para designar la cual Schiller puso en circulación el término técnico «ingenuo», no es de ninguna manera un estado tan sencillo, evidente de suyo, inevitable, por así decirlo, con el que tuviéra*mos que* tropezarnos en la puerta de toda cultura, cual si fuera un paraíso de la humanidad: esto sólo pudo creerlo una época que intentó imaginar que el Emilio de Rousseau era también un artista, y que se hacía la ilusión de haber encontrado en Homero ese Emilio artista, educado junto al corazón de la naturaleza. Allí donde tropezamos en el arte con lo «ingenuo», hemos de reconocer el

efecto supremo de la cultura apolínea: la cual siempre ha de derrocar primero un reino de Titanes y matar monstruos, y haber obtenido la victoria, por medio de enérgicas ficciones engañosas y de ilusiones placenteras, sobre la horrorosa profundidad de su consideración del mundo y sobre una capacidad de sufrimiento sumamente excitable. ¡Mas qué raras veces se alcanza lo ingenuo, ese completo quedar enredado en la belleza de la apariencia! Qué indeciblemente sublime es por ello Ho*mero,* que en cuanto individuo mantiene con aquella cultura apolínea popular una relación semejante a la que mantiene el artista onírico individual con la aptitud onírica del pueblo y de la naturaleza en general. La «ingenuidad» homérica ha de ser concebida como victoria completa de la ilusión apolínea: es ésta una ilusión semejante a la que la naturaleza emplea con tanta frecuencia para conseguir sus propósitos. La verdadera meta queda tapada por una imagen ilusoria: hacia ésta alargamos nosotros las manos, y mediante nuestro engaño la naturaleza alcanza aquélla. En los griegos la «voluntad» quiso contemplarse a sí misma en la transfiguración del genio y del mundo del arte: para glorificarse ella a sí misma, sus criaturas tenían que sentirse dignas de ser glorificadas, tenían que volver a verse en una esfera superior, sin que ese mundo perfecto de la intuición actuase

como un imperativo o como un reproche. Ésta es la esfera de la belleza, en la que los griegos veían sus imágenes reflejadas como en un espejo, los olímpicos. Sirviéndose de este espejismo de belleza luchó la «voluntad» helénica contra el talento para el sufrimiento y para la sabiduría del sufrimiento, que es un talento correlativo del artístico: y como memorial de su victoria se yergue ante nosotros Homero, el artista ingenuo.

CUATRO

Acerca de este artista ingenuo proporciónanos alguna enseñanza la analogía con el sueño. Si nos imaginamos cómo el soñador, en plena ilusión del mundo onírico, y sin perturbarla, se dice a sí mismo: «es un sueño, quiero seguir soñándolo», si de esto hemos de inferir que la visión onírica produce un placer profundo e íntimo, si, por otro lado, para poder tener, cuando soñamos, ese placer íntimo en la visión, es necesario que hayamos olvidado del todo el día y su horroroso apremio: entonces nos es lícito interpretar todos estos fenómenos, bajo la guía de Apolo, intérprete de sueños, más o menos como sigue. Si bien es muy cierto que de las dos mitades de la vida, la mitad de la vigilia y la mitad del sueño, la primera nos parece mucho más privilegiada, importante, digna, merecedora de vivirse, más aún, la única vivida: yo afirmaría, sin embargo, aunque esto tenga toda la

apariencia de una paradoja, que el sueño valora de manera cabalmente opuesta aquel fondo misterioso de nuestro ser del cual nosotros somos la apariencia. En efecto, cuanto más advierto en la naturaleza aquellos instintos artísticos omnipotentes, y, en ellos, un ferviente anhelo de apariencia, de lograr una redención mediante la apariencia, tanto más empujado me siento a la conjetura metafísica de que lo verdaderamente existente, lo Uno primordial, necesita a la vez, en cuanto es lo eternamente sufriente y contradictorio, para su permanente redención, la visión extasiante, la apariencia placentera: nosotros, que estamos completamente presos en esa apariencia y que consistimos en ella, nos vemos obligados a sentirla como lo verdaderamente no existente, es decir, como un continuo devenir en el tiempo, el espacio y la causalidad, dicho con otras palabras, como la realidad empírica. Por tanto, si prescindimos por un instante de nuestra propia «realidad», si concebimos nuestra existencia empírica, y también la del mundo en general, como una representación de lo Uno primordial engendrada en cada momento, entonces tendremos que considerar ahora el sueño como la *apariencia de la apariencia y,* por consiguiente, como una satisfacción aún más alta del ansia primordial de apariencia. Por este mismo motivo es por lo que el núcleo más íntimo de la naturaleza siente

ese placer indescriptible por el artista ingenuo y por la obra de arte ingenua, la cual es asimismo sólo «apariencia de la apariencia». *Rafael,* que es uno de esos «ingenuos» inmortales, nos ha representado en una pintura simbólica ese quedar la apariencia despotenciada a apariencia, que es el proceso primordial del artista ingenuo y a la vez de la cultura apolínea. En su *Transfiguración* la mitad inferior, con el muchacho poseso, sus desesperados portadores, los perplejos y angustiados discípulos, nos muestra el reflejo del eterno dolor primordial, fundamento único del mundo: la «apariencia» es aquí reflejo de la contradicción eterna, madre de las cosas. De esa apariencia se eleva ahora, cual un perfume de ambrosía, un nuevo mundo aparencial, casi visionario, del cual nada ven los que se hallan presos en la primera apariencia - un luminoso flotar en una delicia purísima y en una intuición sin dolor que irradia desde unos ojos muy abiertos. Ante nuestras miradas tenemos aquí, en un simbolismo artístico supremo, tanto aquel mundo apolíneo de la belleza como su substrato, la horrorosa sabiduría de Sileno, y comprendemos por intuición su necesidad recíproca. Pero Apolo nos sale de nuevo al encuentro como la divinización del *principium individuationis,* sólo en el cual se hace realidad la meta eternamente alcanzada de lo Uno primordial, su redención mediante la

apariencia: él nos muestra con gestos sublimes cómo es necesario el mundo entero del tormento, para que ese mundo empuje al individuo a engendrar la visión redentora, y cómo luego el individuo, inmerso en la contemplación de ésta, se halla sentado tranquilamente, en medio del mar, en su barca oscilante. Esta divinización de la individuación, cuando es pensada como imperativa y prescriptiva, conoce *una sola* ley, el individuo, es decir, el mantenimiento de los límites del individuo, la *mesura* en sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige mesura de los suyos, y, para poder mantenerla, conocimiento de sí mismo. Y así, la exigencia del «conócete a ti mismo» y de «¡no demasiado!» marcha paralela a la necesidad estética de la belleza, mientras que la autopresunción y la desmesura fueron reputadas como los demones propiamente hostiles, peculiares de la esfera no-apolínea, y por ello como cualidades propias de la época pre-apolínea, la edad de los titanes, y del mundo extra-apolíneo, es decir, el mundo de los bárbaros. Por causa de su amor titánico a los hombres tuvo Prometeo que ser desgarrado por los buitres, en razón de su sabiduría desmesurada, que adivinó el enigma de la Esfinge, tuvo Edipo que precipitarse en un desconcertante torbellino de atrocidades; así es como el dios délfico interpretaba el pasado griego.

«Titánico» y «bárbaro» parecíale al griego apolíneo también el efecto producido por lo *dionisíaco:* sin poder disimularse, sin embargo, que a la vez él mismo estaba emparentado también íntimamente con aquellos titanes y héroes abatidos. Incluso tenía que sentir algo más: su existencia entera, con toda su belleza y moderación, descansaba sobre un velado substrato de sufrimiento y de conocimiento, substrato que volvía a serle puesto al descubierto por lo dionisíaco. ¡Y he aquí que Apolo no podía vivir sin Dioniso! ¡Lo «titánico» y lo «bárbaro» eran, en última instancia, una necesidad exactamente igual que lo apolíneo! Y ahora imaginémonos cómo en ese mundo construido sobre la apariencia y la moderación y artificialmente refrenado irrumpió el extático sonido de la fiesta dionísiaca, con melodías mágicas cada vez más seductoras, cómo en esas melodías la *desmesura* entera de la naturaleza se daba a conocer en placer, dolor y conocimiento, hasta llegar al grito estridente: ¡imaginémonos qué podía significar, comparado con este demónico canto popular, el salmodiante artista de Apolo, con el sonido espectral del arpa! Las musas de las artes de la «apariencia» palidecieron ante un arte que en su embriaguez decía la verdad, la sabiduría de Sileno gritó ¡Ay! ¡Ay! a los joviales olímpicos. El individuo, con todos sus límites y medidas, se sumergió aquí en el olvido de sí, pro-

pio de los estados dionisíacos, y olvidó los preceptos apolíneos. La *desmesura* se desveló como verdad, la contradicción, la delicia nacida de los dolores hablaron acerca de sí desde el corazón de la naturaleza. Y de este modo, en todos los lugares donde penetró lo dionisíaco quedó abolido y aniquilado lo apolíneo. Pero es igualmente cierto que allí donde el primer asalto fue contenido, el porte y la majestad del dios délfico se manifestaron más rígidos y amenazadores que nunca. Yo no soy capaz de explicarme, en efecto, el Estado *dórico y* el arte dórico más que como un continuo campo de batalla de lo apolíneo: sólo oponiéndose de manera incesante a la esencia titánico-bárbara de lo dionisíaco pudieron durar largo tiempo un arte tan obstinado y bronco, circundado de baluartes, una educación tan belicosa y ruda, un sistema político tan cruel y desconsiderado.

Hasta aquí he venido desarrollando ampliamente la observación hecha por mí al comienzo de este tratado: cómo lo dionisíaco y lo apolíneo, dando a luz sucesivas criaturas siempre nuevas, e intensificándose mutuamente, dominaron el ser helénico: cómo de la edad de «acero», con sus titanomaquias y su ruda filosofía popular, surgió, bajo la soberanía del instinto apolíneo de belleza, el mundo homérico, cómo esa magnificencia «ingenua» volvió a ser engullida por la invasora co-

rriente de lo dionisíaco, y cómo frente a este nuevo poder lo apolíneo se eleva a la rígida majestad del arte dórico y de la contemplación dórica del mundo. Si de esta manera la historia helénica más antigua queda escindida, a causa de la lucha entre aquellos dos principios hostiles, en cuatro grandes estadios artísticos: ahora nos vemos empujados a seguir preguntando cuál es el plan último de ese devenir y de esa agitación, en el caso de que no debamos considerar tal vez el último período alcanzado, el período del arte dórico, como la cumbre y el propósito de aquellos instintos artísticos: y aquí se ofrece a nuestras miradas la sublime y alabadísima obra de arte de la *tragedia ática* y del ditirambo dramático como meta común de ambos instintos, cuyo misterioso enlace matrimonial se ha enaltecido, tras prolongada lucha anterior, en tal hijo - que es a la vez Antígona y Casandra -.

CINCO

Nos acercamos ahora a la auténtica meta de nuestra investigación, la cual está dirigida al conocimiento del genio dionisíaco-apolíneo y de su obra de arte, o al menos a la comprensión llena de presentimientos del misterio de esa unidad. Ante todo vamos a preguntar aquí cuál es el lugar donde se hace notar por vez primera en el mundo helénico ese nuevo germen que evolucionará después hasta llegar a la tragedia y al ditirambo dramático. Sobre esto la Antigüedad misma nos ofrece gráficamente una aclaración al colocar juntos, en esculturas, gemas, etc., como progenitores y precursores de la poesía griega, a *Homero y Arquíloco,* con el firme sentimiento de que sólo a estos dos se los ha de reputar por naturalezas igual y plenamente originales, de las cuales sigue fluyendo una corriente de fuego sobre toda la posteridad griega. Homero, el anciano soñador absorto en sí

mismo, el tipo de artista apolíneo, ingenuo, mira estupefacto la apasionada cabeza de Arquíloco, belicoso servidor de las musas salvajemente arrastrado a través de la existencia: y la estética moderna sólo ha sabido añadir, para interpretar esto, que aquí está enfrentado al artista «objetivo» el primer artista «subjetivo». Pequeño es el servicio que con esta interpretación se nos presta, pues al artista subjetivo nosotros lo conocemos sólo como mal artista, y en toda especie y nivel de arte exigimos ante todo y sobre todo victoria sobre lo subjetivo, redención del «yo» y silenciamiento de toda voluntad y capricho individuales, más aún, si no hay objetividad, si no hay contemplación pura y desinteresada, no podemos creer jamás en la más mínima producción verdaderamente artística. Por ello nuestra estética tiene que resolver primero el problema de cómo es posible el «lírico» como artista: él, que, según la experiencia de todos los tiempos, siempre dice «yo» y tararea en presencia nuestra la entera gama cromática de sus pasiones y apetitos. Precisamente este Arquíloco nos asusta, junto a Homero, por el grito de su odio y de su mofa, por las ebrias explosiones de su concupiscencia: él, el primer artista llamado subjetivo, ¿no es, por este motivo, el no-artista propiamente dicho? ¿De dónde procede entonces la veneración

que le tributó a él, al poeta, precisamente también el oráculo délfico, hogar del arte «objetivo».

Acerca del proceso de su poetizar *Schiller* nos ha dado luz mediante una observación psicológica que a él mismo le resultaba inexplicable, pero que, sin embargo, no parece dudosa; Schiller confiesa, en efecto, que lo que él tenía ante sí y en sí como estado preparatorio previo al acto de poetizar no era una serie de imágenes, con unos pensamientos ordenados de manera causal, sino más bien un *estado de ánimo musical* («El sentimiento carece en mí, al principio, de un objeto determinado y claro; éste no se forma hasta más tarde. Precede un cierto estado de ánimo musical, y a éste sigue después en mí la idea poética»). Si ahora añadimos a esto el fenómeno más importante de toda la lírica antigua, la unión, más aún, identidad del *lírico* con el *músico,* considerada en todas partes como natural - frente a la cual nuestra lírica moderna aparece como la estatua sin cabeza de un dios-, podremos ahora, sobre la base de nuestra metafísica estética antes expuesta, explicarnos al lírico de la siguiente manera. Ante todo, como artista dionisíaco él se ha identificado plenamente con lo Uno primordial, con su dolor y su contradicción, y produce una réplica de ese Uno primordial en forma de música, aun cuando, por otro lado, ésta ha sido llamada con todo derecho una repetición del

mundo y un segundo vaciado del mismo; después esa música se le hace visible de nuevo, bajo el efecto apolíneo del sueño, como en una *imagen onírica simbólica.* Aquel reflejo a-conceptual y a-figurativo del dolor primordial en la música, con su redención en la apariencia, engendra ahora un segundo reflejo, en forma de símbolo o ejemplificación individual. Ya en el proceso dionisíaco el artista ha abandonado su subjetividad: la imagen que su unidad con el corazón del mundo le muestra ahora es una escena onírica, que hace sensibles aquella contradicción y aquel dolor primordiales junto con el placer primordial propio de la apariencia. El «yo» del lírico resuena, pues, desde el abismo del ser: su «subjetividad», en el sentido de los estéticos modernos, es pura imaginación. Cuando Arquíloco, el primer lírico de los griegos, proclama su furioso amor y a la vez su desprecio por las hijas de Licambes, no es su pasión la que baila ante nosotros en un torbellino orgiástico: a quien vemos es a Dioniso y a las ménades, a quien vemos es al embriagado entusiasta Arquíloco echado a dormir - tal como Eurípides nos describe el dormir en *Las bacantes*, un dormir en una elevada pradera de montaña, al sol de mediodía -: y ahora Apolo se le acerca y le toca con el laurel. La transformación mágica dionisíacomusical del dormido lanza ahora a su alrededor, por así decirlo,

cirlo, chispas-imágenes, poesías líricas, que, en su despliegue supremo, se llaman tragedias y ditirambos dramáticos. El escultor y también el poeta épico, que le es afín, están inmersos en la intuición pura de las imágenes. El músico dionisíaco, sin ninguna imagen, es total y únicamente dolor primordial y eco primordial de tal dolor. El genio lírico siente brotar del estado místico de autoalienación y unidad un mundo de imágenes y símbolos cuyo colorido, causalidad y velocidad son totalmente distintos del mundo del escultor y del poeta épico. Mientras que es en esas imágenes, y sólo en ellas, donde estos últimos viven con alegre deleite, y no se cansan de mirarlas con amor hasta en sus más pequeños rasgos, mientras que incluso la imagen del Aquiles encolerizado es para ellos sólo una imagen, de cuya encolerizada expresión ellos gozan con aquel placer onírico por la apariencia - de modo que gracias a este espejo de la apariencia están ellos protegidos contra el unificarse y fundirse con sus pensamientos -, las imágenes del lírico no son, en cambio, otra cosa que él mismo, y sólo distintas objetivaciones suyas, por así decirlo, por lo cual a él, en cuanto centro motor de aquel mundo, le es lícito decir «yo»: sólo que esta yoidad no es la misma que la del hombre despierto, empírico-real, sino la única yoidad verdaderamente existente y eterna, que reposa en el

fondo de las cosas, hasta el cual penetra con su mirada el genio lírico a través de las copias de aquéllas. Ahora imaginémonos cómo ese genio se divisa también a sí *mismo* entre esas copias como no-genio, es decir, divisa su propio «sujeto», la entera muchedumbre de pasiones y voliciones subjetivas, dirigidas hacia una cosa determinada que él se imagina real; aun cuando ahora parezca que el genio lírico y el no-genio unido a él son una misma cosa, y que el primero, al decir la palabrita «yo», la dice de sí mismo: esa apariencia ya no podrá seguir induciéndonos ahora a error, como ha inducido indudablemente a quienes han calificado de artista subjetivo al lírico. En verdad Arquíloco, el hombre que arde de pasión, que ama y odia con pasión, es tan sólo una visión del genio, el cual no es ya Arquíloco, sino el genio del mundo, que expresa simbólicamente su dolor primordial en ese símbolo que es el hombre Arquíloco: mientras que ese hombre Arquíloco, cuyos deseos y apetitos son subjetivos, no puede ni podrá ser jamás poeta. Sin embargo, no es necesario en modo alguno que el lírico vea ante sí, como reflejo del ser eterno, única y precisamente el fenómeno del hombre Arquíloco; y la tragedia demuestra hasta qué punto el mundo visionario del lírico puede alejarse de ese fenómeno, que es de todos modos el que aparece en primer lugar.

Schopenhauer, que no se disimuló la dificultad que el lírico representa para la consideración filosófica del arte, cree haber encontrado un camino para salir de ella, mas yo no puedo seguirle por ese camino, aun cuando él fue el único que en su profunda metafísica de la música tuvo en sus manos el medio con el que aquella dificultad podía quedar definitivamente allanada: como creo haber hecho yo aquí, en su espíritu y para honra suya. Por el contrario, él define la esencia peculiar de la canción *(Lied)* de la manera siguiente (El *mundo como voluntad y representación,* I, p. 295): «Es el sujeto de la voluntad, es decir, el querer propio el que llena la consciencia del que canta, a menudo como un querer desligado, satisfecho (alegría), pero con mayor frecuencia aún, como un querer impedido (duelo), pero siempre como afecto, pasión, estado de ánimo agitado. Junto a esto, sin embargo, y a la vez que ello, el cantante, gracias al espectáculo de la naturaleza circundante, cobra consciencia de sí mismo como sujeto del conocer puro, ajeno al querer, cuyo dichoso e inconmovible sosiego contrasta en adelante con el apremio del siempre restringido, siempre indigente querer: el sentimiento de ese contraste, de ese juego alternante, es propiamente lo que se expresa en el conjunto de la canción *(Lied)* y lo que constituye en general el estado lírico. En éste el conocer puro se allega,

por así decirlo, a nosotros para redimirnos del querer y de su apremio: nosotros le seguimos; pero sólo por instantes: una y otra vez el querer, el recuerdo de nuestras finalidades personales, nos arranca a la inspección tranquila; pero también nos arranca una y otra vez del querer el bello entorno inmediato, en el cual se nos brinda el conocimiento puro, ajeno a la voluntad. Por ello en la canción y en el estado de ánimo lírico el querer (el interés personal de la finalidad) y la intuición pura del entornó ofrecido se entremezclan de una manera sorprendente: buscamos e imaginamos relaciones entre ambos; el estado de ánimo subjetivo, la afección de la voluntad comunican por reflejo su color al entorno contemplado, y éste, a su vez, se lo comunica a aquéllos: la canción es la impronta auténtica de todo ese estado de ánimo tan mezclado y dividido».

¿Quién no vería que en esta descripción la lírica es caracterizada como un arte imperfectamente conseguido, que, por así decirlo, llega a su meta a ratos y raras veces, más aún, como un arte a medias, cuya *esencia* consistiría en una extraña amalgama entre el querer y el puro contemplar, es decir, entre el estado no-estético y el estético? Nosotros afirmamos, antes bien, que esa antítesis por la que todavía Schopenhauer se guía para dividir las artes, como si fuera una pauta de fijar valores, la

antítesis de lo subjetivo y de lo objetivo, es improcedente en estética, pues el sujeto, el individuo que quiere y que fomenta sus finalidades egoístas, puede ser pensado únicamente como adversario, no como origen del arte. Pero en la medida en que el sujeto es artista, está redimido ya de su voluntad individual y se ha convertido, por así decirlo, en un *medium* a través del cual el único sujeto verdaderamente existente festeja su redención en la apariencia. Pues tiene que quedar claro sobre todo, para humillación y exaltación nuestras, que la comedia entera del arte no es representada en modo alguno para nosotros, con la finalidad tal vez de mejorarnos y formarnos, más aún, que tampoco somos nosotros los auténticos creadores de ese mundo de arte: lo que sí nos es lícito suponer de nosotros mismos es que para el verdadero creador de ese mundo somos imágenes y proyecciones artísticas, y que nuestra suprema dignidad la tenemos en significar obras de arte - pues sólo como *fenómeno estético* están eternamente *justificados* la existencia y el mundo: - mientras que, ciertamente, nuestra consciencia acerca de ese significado nuestro apenas es distinta de la que unos guerreros pintados sobre un lienzo tienen de la batalla representada en el mismo. Por tanto, todo nuestro saber artístico es en el fondo un saber completamente ilusorio, dado que, en cuanto poseedores de

él, no estamos unificados ni identificados con aquel ser que, por ser creador y espectador único de aquella comedia de arte, se procura un goce eterno a sí mismo. El genio sabe algo acerca de la esencia eterna del arte tan sólo en la medida en que, en su acto de procreación artística, se fusiona con aquel artista primordial del mundo; pues cuando se halla en aquel estado es, de manera maravillosa, igual que la desazonante imagen del cuento, que puede dar la vuelta a los ojos y mirarse a sí misma; ahora él es a la vez sujeto y objeto, a la vez poeta, actor y espectador.

SEIS

En lo que se refiere a Arquíloco, la investigación erudita ha descubierto que fue él quien introdujo en la literatura la *canción popular (Volkslied),* y que es este hecho el que le otorga en la estimación general de los griegos aquella posición única junto a Homero. Mas ¿qué es la canción popular, en contraposición a la epopeya, plenamente apolínea? No otra cosa que el *perpetuum vestigium* [vestigio perpetuo] de una unión de lo apolíneo y lo dionisíaco; su enorme difusión, que se extiende a todos los pueblos y que se acrecienta con frutos siempre nuevos, es para nosotros un testimonio de la fuerza de ese doble instinto artístico de la naturaleza: el cual deja sus huellas en la canción popular de manera análoga a como los movimientos orgiásticos de un pueblo se perpetúan en su música. Más aún, tendría que ser demostrable también históricamente que todo período que haya producido en

abundancia canciones populares ha sido a la vez agitado de manera fortísima por corrientes dionisíacas, a las que siempre hemos de considerar como sustrato y presupuesto de la canción popular.

Mas para nosotros la canción popular es ante todo el espejo musical del mundo, la melodía originaria, que ahora anda a la búsqueda de una apariencia onírica paralela y la expresa en la poesía. *La melodía es, pues, lo primero y universal,* que, por ello, puede padecer en sí también múltiples objetivaciones, en múltiples textos. Ella es también, en la estimación ingenua del pueblo, más importante y necesaria que todo lo demás. La melodía genera de sí la poesía, y vuelve una y otra vez a generarla; no otra cosa es lo que quiere decirnos *la forma estrófica de la canción popular:* fenómeno que yo he considerado siempre con asombro, hasta que finalmente encontré esta explicación. Quien examine a la luz de esta teoría una colección de canciones populares, por ejemplo el *Cuerno maravilloso del muchacho,* encontrará innumerables ejemplos de cómo la melodía, que continuamente está dando a luz cosas, lanza a su alrededor chispas - imágenes, las cuales revelan con su policromía, con sus cambios repentinos, más aún, con su loco atropellamiento, una fuerza absolutamente extraña a la apariencia épica y a su tranquilo discurrir. Desde el punto de vista de la epopeya, ese desigual e irregular mundo

de imágenes de la lírica ha de ser sencillamente condenado: y esto es lo que hicieron ciertamente en la edad de Terpandro los solemnes rapsodos épicos de las festividades apolíneas.

En la poesía de la canción popular vemos, pues, al lenguaje hacer un supremo esfuerzo de imitar la música: por ello con Arquíloco comienza un nuevo mundo de poesía, que en su fondo más íntimo contradice al mundo homérico. Con esto hemos señalado la única relación posible entre poesía y música, entre palabra y sonido: la palabra, la imagen, el concepto buscan una expresión análoga a la música y padecen ahora en sí la violencia de ésta. En este sentido nos es lícito distinguir dos corrientes capitales en la historia lingüística del pueblo griego, según que la lengua haya imitado el mundo de las apariencias y de las imágenes, o el mundo de la música. Basta con reflexionar un poco más profundamente sobre la diferencia que en cuanto a color, estructura sintáctica, vocabulario se da entre el lenguaje de Homero y el de Píndaro para comprender el significado de esa antítesis; más aún, se nos hará palpablemente claro que entre Homero y Píndaro tienen que haber resonado las *melodías orgiásticas de la flauta de Olimpo,* las cuales todavía en tiempos de Aristóteles, en medio de una música infinitamente más desarrollada, arrastraban a los hombres a un entusiasmo ebrio,

y sin duda en su efecto originario incitaron a todos los medios de expresión poética de los contemporáneos a imitarlas. Recordaré aquí un conocido fenómeno de nuestros días, que a nuestra estética le parece escandaloso. Una y otra vez experimentamos cómo una sinfonía de Beethoven obliga a cada uno de los oyentes a hablar sobre ella con imágenes, si bien la combinación de los diversos mundos de imágenes engendrados por una pieza musical ofrece un aspecto fantasmagórico y multicolor, más aún, contradictorio: ejercitar su pobre ingenio sobre tales combinaciones y pasar por alto el fenómeno que verdaderamente merece ser explicado es algo muy propio del carácter de esa estética. Y aun cuando el poeta musical *(Tondichter)* haya hablado sobre su obra a base de imágenes, calificando, por ejemplo, una sinfonía de *pastorale, o* un tiempo de «escena junto al arroyo», y otro de «alegre reunión de aldeanos», todas estas cosas son, igualmente, nada más que representaciones simbólicas, nacidas de la música - y no, acaso, objetos que la música haya imitado -, representaciones que en ningún aspecto pueden instruirnos sobre el contenido *dionisíaco* de la música, más aún, que no tienen, junto a otras imágenes, ningún valor exclusivo. Este proceso por el que la música se descarga en imágenes hemos de trasponerlo ahora nosotros a una masa popular fresca y juvenil, lin-

güísticamente creadora, para llegar a entrever cómo surge la canción popular estrófica, y cómo la capacidad lingüística entera es incitada por el nuevo principio de imitación de la música.

Por tanto, si nos es lícito considerar la poesía lírica como una fulguración imitativa de la música en imágenes y conceptos, podemos ahora preguntar: «¿como qué *aparece* la música en el espejo de las imágenes y de los conceptos?». *Aparece como voluntad,* tomada esta palabra en sentido schopenhaueriano, es decir, como antítesis del estado de ánimo estético, puramente contemplativo, exento de voluntad. Aquí se ha de establecer una distinción lo más nítida posible entre el concepto de esencia y el concepto de apariencia *(Erscheinung)*: pues, por su propia esencia, es imposible que la música sea voluntad, ya que, si lo fuera, habría que desterrarla completamente del terreno del arte - la voluntad es, en efecto, lo no-estético en sí -; pero aparece como voluntad. Para expresar en imágenes la apariencia de la música el lírico necesita todos los movimientos de la pasión, desde los susurros del cariño hasta los truenos de la demencia; empujado a hablar de la música con símbolos apolíneos, el lírico concibe la naturaleza entera, y a sí mismo dentro de ella, tan sólo como lo eternamente volente, deseante, anhelante. Sin embargo, en la medida en que interpreta la música con imá-

genes, él mismo reposa en el mar sosegado y tranquilo de la contemplación apolínea, si bien todo lo que él ve a su alrededor a través del *medium* de la música se encuentra sometido a un movimiento impetuoso y agitado. Más aún, cuando el lírico se divisa a sí mismo a través de ese mismo *medium,* su propia imagen se le muestra en un estado de sentimiento insatisfecho: su propio querer, anhelar, gemir, gritar de júbilo es para él un símbolo con el que interpreta para sí la música. Éste es el fenómeno del lírico: como genio apolíneo, interpreta la música a través de la imagen de la voluntad, mientras que él mismo, completamente desligado de la avidez de la voluntad, es un ojo solar puro y no turbado.

Todo este análisis se atiene al hecho de que, así como la lírica depende del espíritu de la música, así la música misma, en su completa soberanía, no *necesita* ni de la imagen ni del concepto, sino que únicamente los *soporta* a su lado. La poesía del lírico no puede expresar nada que no esté ya, con máxima generalidad y vigencia universal, en la música, la cual es la que ha forzado al lírico a emplear un lenguaje figurado. Con el lenguaje es imposible alcanzar de modo exhaustivo el simbolismo universal de la música, precisamente porque ésta se refiere de manera simbólica a la contradicción primordial y al dolor primordial existentes en

el corazón de lo Uno primordial, y, por tanto, simboliza una esfera que está por encima y antes de toda apariencia. Comparada con ella, toda apariencia es, antes bien, sólo símbolo; por ello el *lenguaje,* en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, nunca ni en ningún lugar puede extraverter la interioridad más honda de la música, sino que, tan pronto como se lanza a imitar a ésta, queda siempre únicamente en un contacto externo con ella, mientras que su sentido más profundo no nos lo puede acercar ni un solo paso, aun con toda la elocuencia lírica.

SIETE

Tenemos que recurrir ahora a la ayuda de todos los principios artísticos examinados hasta este momento para orientarnos dentro del laberinto, pues así es como tenemos que designar el *origen de la tragedia griega*. Pienso que no hago una afirmación disparatada al decir que hasta ahora el problema de ese origen no ha sido ni siquiera planteado en serio, y mucho menos ha sido resuelto, aunque con mucha frecuencia los jirones flotantes de la tradición antigua hayan sido ya cosidos y combinados entre sí, y luego hayan vuelto a ser desgarrados. Esa tradición nos dice resueltamente *que la tragedia surgió del coro trágico* y que en su origen era únicamente coro y nada más que coro: de lo cual sacamos nosotros la obligación de penetrar con la mirada hasta el corazón de ese coro trágico, que es el auténtico drama primordial, sin dejarnos contentar de alguna manera con las frases retóri-

cas corrientes - que dicen que el coro es el espectador ideal, o que está destinado a representar al pueblo frente a la región principesca de la escena - . Esta última explicación, que a más de un político le parece sublime - como si la inmutable ley moral estuviese representada por los democráticos atenienses en el coro popular, el cual tendría siempre razón, por encima de las extralimitaciones y desenfrenos pasionales de los reyes - acaso venga sugerida por una frase de Aristóteles: pero carece de influjo sobre la formación originaria de la tragedia, ya que de aquellos orígenes puramente religiosos está excluida toda antítesis entre pueblo y príncipe, y, en general cualquier esfera político-social; pero además, con respecto a la forma clásica del coro en Ésquilo y en Sófocles conocida por nosotros, consideraríamos una blasfemia hablar de que aquí hay un presentimiento de una «representación constitucional del pueblo», blasfemia ante la que otros no se han arredrado. Una representación popular del pueblo no la conocen in praxi [en la práctica] las constituciones políticas antiguas, y, como puede esperarse, tampoco la han «presentido» siquiera en su tragedia.

Mucho más célebre que esta explicación política del coro es el pensamiento de A. W. Schlegel, quien nos recomienda considerar el coro en cierto modo como un compendio y extracto de la masa

de los espectadores, como el «espectador ideal». Confrontada esta opinión con aquella tradición histórica según la cual la tragedia fue en su origen sólo coro, muestra ser lo que es, una aseveración tosca, no científica, pero brillante, cuyo brillo procede tan sólo de la forma concentrada de su expresión, de la predisposición genuinamente germánica a favor de todo lo adjetivado de «ideal», y de nuestra estupefacción momentánea. Nosotros nos quedamos estupefactos, en efecto, tan pronto como comparamos el bien conocido público teatral de hoy con aquel coro, y nos preguntamos si será posible sacar alguna vez de ese público, a base de idealizarlo, algo análogo al coro trágico. Negamos esto en silencio, y ahora nos maravillamos tanto de la audacia de la aseveración de Schlegel como de la naturaleza totalmente distinta del público griego. Nosotros habíamos opinado siempre, en efecto, que el espectador genuino, cualquiera que sea, tiene que permanecer consciente en todo momento de que lo que tiene delante de sí es una obra de arte, no una realidad empírica: mientras que el coro trágico de los griegos está obligado a reconocer en las figuras del escenario existencias corpóreas. El coro de las oceánides cree ver realmente delante de sí al titán Prometeo, y se considera a sí mismo tan real como el dios de la escena. ¿Y la especie más alta y pura de espectador sería la

que considerase, lo mismo que las oceánides, que Prometeo está corporalmente presente y es real? ¿Y el signo distintivo del espectador ideal sería correr hacia el escenario y liberar al dios de sus tormentos? Nosotros habíamos creído en un público estético, y al espectador individual lo habíamos considerado tanto más capacitado cuanto más estuviese en situación de tomar la obra de arte como arte, es decir, de manera estética; y ahora la expresión de Schlegel nos ha insinuado que el espectador perfecto e ideal es el que deja que el mundo de la escena actúe sobre él, no de manera estética, sino de manera corpórea y empírica. ¡Oh, esos griegos!, suspirábamos; ¡nos echan por tierra nuestra estética! Pero, habituados a ella, repetíamos la sentencia de Schlegel siempre que se hablaba del coro.

Aquella tradición tan explícita habla aquí, sin embargo, en contra de Schlegel: el coro en sí, sin escenario, esto es, la forma primitiva de la tragedia, y aquel coro de espectadores ideales no son compatibles entre sí. ¿Qué género artístico sería ese, que estaría colegido del concepto de espectador, y del cual tendríamos que considerar como forma auténtica el «espectador en sí»? El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo. Nos tememos que el origen de la tragedia no sea explicable ni con la alta estima de la inteligencia moral

de las masas, ni con el concepto de espectador sin espectáculo, y nos parece demasiado profundo ese problema como para que unas formas tan superficiales de considerarlo lleguen siquiera a rozarlo.

Una intuición infinitamente más valiosa sobre el significado del coro nos la había dado a conocer ya, en el famoso prólogo de *La novia de Mesina*, Schiller, el cual considera el coro como un muro viviente tendido por la tragedia a su alrededor para aislarse nítidamente del mundo real y preservar su suelo ideal y su libertad poética.

Con esta arma capital lucha Schiller contra el concepto vulgar de lo natural, contra la ilusión comúnmente exigida en la poesía dramática. Mientras que en el teatro el día mismo es sólo un día artificial, y la arquitectura, sólo una arquitectura simbólica, y el lenguaje métrico ofrece un carácter ideal, en el conjunto, dice Schiller, continúa dominando el error: no basta con que se tolere solamente como libertad poética *aquello* que es la esencia de toda poesía. La introducción del coro es el paso decisivo con el que se declara abierta y lealmente la guerra a todo naturalismo en el arte. - Me parece que es este modo de considerar las cosas aquel para designar el cual nuestra época, que se imagina a sí misma superior, usa el desdeñoso epíteto de «pseudoidealismo». Yo temo que con nuestra actual veneración de lo natural y lo real

hayamos llegado, por el contrario, al polo opuesto de todo idealismo, a saber, a la región de los museos de figuras de cera. También en ellos hay arte, como lo hay en ciertas novelas de moda actualmente: pero que no nos importunen con la pretensión de que el «pseudoidealismo» de Schiller y de Goethe ha quedado superado con ese arte.

Ciertamente es un suelo «ideal» aquel en el que, según la acertada intuición de Schiller, suele deambular el coro satírico griego, el coro de la tragedia originaria, un suelo situado muy por encima de las sendas reales por donde deambulan los mortales. Para ese coro ha construido el griego los tinglados colgantes de un fingido *estado natural,* y en ellos ha colocado fingidos *seres naturales.* La tragedia se ha levantado sobre ese fundamento, y ya por ello estuvo dispensada desde un principio de ofrecer una penosa fotografía de la realidad. Pero no es éste un mundo fantasmagórico interpuesto arbitrariamente entre el cielo y la tierra; es, más bien, un mundo dotado de la misma realidad y credibilidad que para el griego creyente poseía el Olimpo, junto con todos sus moradores. El sátiro, en cuanto coreuta dionisíaco, vive en una realidad admitida por la religión, bajo la sanción del mito y del culto. El hecho de que la tragedia comience con él y de que por su boca hable la sabiduría dionisíaca de la tragedia es un fenómeno que a noso-

tros nos extraña tanto como el que la tragedia tenga su génesis en el coro. Acaso ganemos un punto de partida para el estudio de este problema si yo lanzo la aseveración de que el sátiro, el ser natural fingido, mantiene con el hombre civilizado la misma relación que la música dionisíaca mantiene con la civilización. De esta última afirma Richard Wagner que la música la deja en suspen*so (aufgehoben)* al modo como la luz del día deja en suspenso el resplandor de una lámpara. De igual manera, creo yo, el griego civilizado se sentía a sí mismo en suspenso en presencia del coro satírico: y el efecto más inmediato de la tragedia dionisíaca es que el Estado y la sociedad y, en general, los abismos que separan a un hombre de otro dejan paso a un prepotente sentimiento de unidad, que retrotrae todas las cosas al corazón de la naturaleza. El consuelo metafísico - que, como yo insinúo ya aquí, deja en nosotros toda verdadera tragedia - de que en el fondo de las cosas, y pese a toda la mudanza de las apariencias, la vida es indestructiblemente poderosa y placentera, ese consuelo aparece con corpórea evidencia como coro de sátiros, como coro de seres naturales que, por así decirlo, viven inextinguiblemente por detrás de toda civilización y que, a pesar de todo el cambio de las generaciones y de la historia de los pueblos, permanecen eternamente los mismos.

Con este coro es con el que se consuela el heleno dotado de sentimientos profundos y de una capacidad única para el sufrimiento más delicado y más pesado, el heleno que ha penetrado con su incisiva mirada tanto en el terrible proceso de destrucción propio de la denominada historia universal como en la crueldad de la naturaleza, y que corre peligro de anhelar una negación budista de la voluntad. A ese heleno lo salva el arte, y mediante el arte lo salva para sí - la vida.

El éxtasis del estado dionisíaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento *letárgico,* en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado. Quedan de este modo separados entre sí, por este abismo del olvido, el mundo de la realidad cotidiana y el mundo de la realidad dionisíaca. Pero tan pronto como la primera vuelve a penetrar en la consciencia, es sentida en cuanto tal con náusea; un estado de ánimo ascético, negador de la voluntad, es el fruto de tales estados. En este sentido el hombre dionisíaco se parece a Hamlet: ambos han visto una vez verdaderamente la esencia de las cosas, ambos han *conocido,* y sienten náusea de obrar; puesto que su acción no puede modificar en nada la esencia eterna de las cosas, sienten que es ridículo o afrentoso el que se les exija volver a ajustar el mundo

que se ha salido de quicio. El conocimiento mata el obrar, para obrar es preciso hallarse envuelto por el velo de la ilusión - ésta es la enseñanza de Hamlet, y no aquella sabiduría barata de Juan el Soñador, el cual no llega a obrar por demasía de reflexión, por exceso de posibilidades, si cabe decirlo así, no es, ¡no!, el reflexionar - es el conocimiento verdadero, es la mirada que ha penetrado en la horrenda verdad lo que pesa más que todos los motivos que incitan a obrar, tanto en Hamlet como en el hombre dionisíaco. Ahora ningún consuelo produce ya efecto, el anhelo va más allá de un mundo después de la muerte, incluso más allá de los dioses, la existencia es negada, junto con su resplandeciente reflejo en los dioses o en un más allá inmortal. Consciente de la verdad intuida, ahora el hombre ve en todas partes únicamente lo espantoso o absurdo del ser, ahora comprende el simbolismo del destino de Ofelia, ahora reconoce la sabiduría de Sileno, dios de los bosques: siente náuseas.

Aquí, en este peligro supremo de la voluntad, aproxímase a él el *arte,* como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime,* sometimiento artístico de

lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo. El coro satírico del ditirambo es el acto salvador del arte griego; en el mundo intermedio de estos acompañantes de Dioniso quedaron exhaustos aquellos vértigos antes descritos.

OCHO

Tanto el sátiro como el idílico pastor de nuestra época moderna son, ambos, productos nacidos de un anhelo orientado hacia lo originario y natural; ¡mas con qué firme e intrépida garra asía el griego a su hombre de los bosques, y de qué avergonzada y débil manera juguetea el hombre moderno con la imagen lisonjera de un pastor delicado, blando, que toca la flauta! Una naturaleza no trabajada aún por ningún conocimiento, en la que todavía no han sido forzados los cerrojos de la cultura - eso es lo que el griego veía en su sátiro, el cual, por ello, no coincidía aún, para él, con el mono. Al contrario: era la imagen primordial del ser humano, la expresión de sus emociones más altas y fuertes, en cuanto era el entusiasta exaltado al que extasía la proximidad del dios, el camarada que comparte el sufrimiento, en el que se repite el sufrimiento del dios, el anunciador de una sabidu-

ría que habla desde lo más hondo del pecho de la naturaleza, el símbolo de la omnipotencia sexual de la naturaleza, que el griego está habituado a contemplar con respetuoso estupor. El sátiro era algo sublime y divino: eso tenía que parecerle especialmente a la mirada del hombre dionisíaco, vidriada por el dolor. A él le habría ofendido el pastor acicalado, ficticio: con sublime satisfacción demorábase su ojo en los trazos grandiosos de la naturaleza, no atrofiados ni cubiertos por velo alguno; aquí la ilusión de la cultura había sido borrada de la imagen primordial del ser humano, aquí se desvelaba el hombre verdadero, el sátiro barbudo, que dirige gritos de júbilo a su dios. Ante él, el hombre civilizado se reducía a una caricatura mentirosa. También en lo que respecta a estos comienzos del arte trágico tiene razón Schiller: el coro es un muro vivo erigido contra la realidad asaltante, porque él - el coro de sátiros - refleja la existencia de una manera más veraz, más real, más completa que el hombre civilizado, que comúnmente se considera a sí mismo como única realidad. La esfera de la poesía no se encuentra fuera del mundo, cual fantasmagórica imposibilidad propia de un cerebro de poeta: ella quiere ser cabalmente lo contrario, la no aderezada expresión de la verdad, y justo por ello tiene que arrojar lejos de sí el mendaz atavío de aquella presunta realidad

del hombre civilizado. El contraste entre esta auténtica verdad natural y la mentira civilizada que se comporta como si ella fuese la única realidad es un contraste similar al que se da entre el núcleo eterno de las cosas, la cosa en sí, y el mundo aparencial en su conjunto: y de igual modo que con su consuelo metafísico la tragedia señala hacia la vida eterna de aquel núcleo de la existencia, en medio de la constante desaparición de las apariencias, así el simbolismo del coro satírico expresa ya en un símbolo aquella relación primordial que existe entre la cosa en sí y la apariencia. Aquel idílico pastor del hombre moderno es tan sólo un remedo de la suma de ilusiones culturales que éste considera como naturaleza: el griego dionisíaco quiere la verdad y la naturaleza en su fuerza máxima - se ve a sí mismo transformado mágicamente en sátiro.

Con tales estados de ánimo y tales conocimientos la muchedumbre entusiasmada de los servidores de Dioniso lanza gritos de júbilo: el poder de aquéllos los transforma ante sus propios ojos, de modo que se imaginan verse como genios naturales renovados, como sátiros. La constitución posterior del coro trágico es la imitación artística de ese fenómeno natural; en esta imitación fue necesario realizar, de todos modos, una separación entre los espectadores dionisíacos y los hombres

transformados por la magia dionisíaca. Sólo que es preciso tener siempre presente que el público de la tragedia ática se reencontraba a sí mismo en el coro de la orquesta, que en el fondo no había ninguna antítesis entre público y coro: pues lo único que hay es un gran coro sublime de sátiros que bailan y cantan, o de quienes se hacen representar por ellos. La frase de Schlegel tiene que descubrírsenos aquí en un sentido más profundo. El coro es el «espectador ideal» en la medida en que es el único *observador* el observador del mundo visionario de la escena. El público de espectadores, tal como lo conocemos nosotros, fue desconocido para los griegos: en sus teatros, dada la estructura en forma de terrazas del espacio reservado a los espectadores, que se elevaba en arcos concéntricos, érale posible a cada uno *mirar desde arriba,* con toda propiedad, el mundo cultural entero que le rodeaba, e imaginarse, en un saciado mirar, coreuta él mismo. De acuerdo con esta intuición nos es lícito llamar al coro, en su estadio primitivo de la tragedia primera, un autorreflejo del hombre dionisíaco: lo que mejor puede aclarar este fenómeno es el proceso que acontece en el actor, el cual, cuando es de verdadero talento, ve flotar tangiblemente ante sus ojos la figura del personaje que a él le toca representar. El coro de sátiros es ante todo una visión tenida por la masa dionisíaca,

de igual modo que el mundo del escenario es, a su vez, una visión tenida por ese coro de sátiros: la fuerza de esa visión es lo bastante poderosa para hacer que la mirada quede embotada y se vuelva insensible a la impresión de la «realidad», a los hombres civilizados situados en torno en las filas de asientos. La forma del teatro griego recuerda un solitario valle de montaña; la arquitectura de la escena aparece como una resplandeciente nube que las bacantes que vagan por la montaña divisan desde la cumbre, como el recuadro magnífico en cuyo centro se les revela la imagen de Dioniso.

Dada nuestra visión erudita de los procesos artísticos elementales, ese fenómeno artístico primordial de que aquí hablamos para explicar el coro trágico resulta casi escandaloso: mientras que no puede haber cosa más cierta que ésta, que el poeta es poeta únicamente porque se ve rodeado de figuras que viven y actúan ante él y en cuya esencia más íntima él penetra con su mirada. Por una peculiar debilidad de la inteligencia moderna, nosotros nos inclinamos a representarnos el fenómeno estético primordial de una forma demasiado complicada y abstracta. Para el poeta auténtico la metáfora no es una figura retórica, sino una imagen sucedánea que flota realmente ante él, en lugar de un concepto. Para él el carácter no es un todo compuesto de rasgos aislados y recogidos de

diversos sitios, sino un personaje insistentemente vivo ante sus ojos, y que se distingue de la visión análoga del pintor tan sólo porque continúa viviendo y actuando de modo permanente. ¿Por qué las descripciones que Homero hace son mucho más intuitivas que las de todos los demás poetas? Porque él intuye mucho más que ellos. Sobre la poesía nosotros hablamos de modo tan abstracto porque todos nosotros solemos ser malos poetas. En el fondo el fenómeno estético es sencillo; para ser poeta basta con tener la capacidad de estar viendo constantemente un juego viviente y de vivir rodeado de continuo por muchedumbres de espíritus; para ser dramaturgo basta con sentir el impulso de transformarse a sí mismo y de hablar por boca de otros cuerpos y otras almas.

La excitación dionisíaca es capaz de comunicar a una masa entera ese don artístico de verse rodeada por semejante muchedumbre de espíritus, con la que ella se sabe íntimamente unida. Este proceso del coro trágico es el fenómeno *dramático* primordial: verse uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter. Este proceso está al comienzo del desarrollo del drama. Aquí hay una cosa distinta del rapsoda, el cual no se fusiona con sus imágenes, sino que, parecido al pintor, las ve fuera de sí con ojo con-

templativo; aquí hay ya una suspensión del individuo, debida al ingreso en una naturaleza ajena. Y, en verdad, ese fenómeno sobreviene como una epidemia: una muchedumbre entera se siente mágicamente transformada de ese modo. El ditirambo es, por ello, esencialmente distinto de todo otro canto coral. Las vírgenes que se dirigen solemnemente hacia el templo de Apolo con ramas de laurel en las manos y que entre tanto van cantando una canción procesional continúan siendo quienes son y conservan su nombre civil: el coro ditirámbico es un coro de transformados, en los que han quedado olvidados del todo su pasado civil, su posición social: se han convertido en servidores intemporales de su dios, que viven fuera de todas las esferas sociales. Todo el resto de la lírica coral de los helenos es tan sólo una gigantesca ampliación del cantor apolíneo individual; mientras que en el ditirambo lo que está ante nosotros es una comunidad de actores inconscientes, que se ven unos a otros como transformados.

La transformación mágica es el presupuesto de todo arte dramático. Transformado de ese modo, el entusiasta dionisíaco se ve a sí mismo como sátiro, y *como sátiro ve también al dios,* es decir, ve, en su transformación, una nueva visión fuera de sí, como consumación apolínea de su estado. Con esta nueva visión queda completo el drama.

De acuerdo con este conocimiento, hemos de concebir la tragedia griega como un coro dionisíaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes. Aquellas partes corales entretejidas en la tragedia son, pues, en cierto modo, el seno materno de todo lo que se denomina diálogo, es decir, del mundo escénico en su conjunto, del drama propiamente dicho. En numerosas descargas sucesivas ese fondo primordial de la tragedia irradia aquella visión en que consiste el drama: visión que es en su totalidad una apariencia onírica, y por tanto de naturaleza épica, mas, por otro lado, como objetivación de un estado dionisíaco, no representa la redención apolínea en la apariencia, sino, por el contrario, el hacerse pedazos el individuo y el unificarse con el ser primordial. El drama es, por tanto, la manifestación apolínea sensible de conocimientos y efectos dionisíacos, y por ello está separado de la epopeya como por un abismo enorme.

El *coro* de la tragedia griega, símbolo de toda la masa agitada por una excitación dionisíaca, encuentra su explicación plena en esta concepción nuestra. Mientras que antes, por estar habituados a la posición que en el escenario moderno ocupa el coro, sobre todo el coro de ópera, no podíamos comprender en modo alguno que aquel coro trágico de los griegos fuese más antiguo, más origina-

rio, incluso más importante que la «acción» propiamente dicha - como nos decía con toda claridad la tradición -, mientras que antes tampoco podíamos compaginar con aquella elevada importancia y originariedad de que habla la tradición el hecho de que, sin embargo, el coro estuviese compuesto de seres bajos y serviles, más aún, al principio sólo de sátiros cabrunos, mientras que antes la colocación de la orquesta delante del escenario continuaba siendo para nosotros un enigma, ahora hemos comprendido que en el fondo el escenario, junto con la acción, fue pensado originariamente sólo como una *visión,* que la única «realidad» es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra. Este coro contempla en su visión a su señor y maestro Dioniso, y por ello es eternamente el coro *servidor:* él ve cómo aquél, el dios, sufre y se glorifica, y por ello él mismo no *actúa.* En esta situación de completo servicio al dios el coro es, sin embargo, la expresión suprema, es decir, dionisíaca de la *naturaleza, y* por ello, al igual que ésta, pronuncia en su entusiasmo oráculos y sentencias de sabiduría: por ser el coro que *participa del sufrimiento* es a la vez el coro *sabio,* que proclama la verdad desde el corazón del mundo. Así es como surge aquella figura fantasmagórica, que parece tan escandalosa, del sátiro

sabio y entusiasmado, que es a la vez el «hombre tonto» en contraposición al dios: reflejo de la naturaleza y de sus instintos más fuertes, más aún, símbolo de la misma, y a la vez pregonero de su sabiduría y de su arte: músico, poeta, bailarín, visionario en *una sola* persona.

Según este conocimiento y según la tradición, al principio, en el período más antiguo de la tragedia, *Dioniso,* héroe genuino del escenario y punto central de la visión, no está verdaderamente presente, sino que sólo es representado como presente: es decir, en su origen la tragedia es sólo «coro» y no «drama». Más tarde se hace el ensayo de mostrar como real al dios y de representar como visible a cualquier ojo la figura de la visión, junto con todo el marco transfigurador: así es como comienza el «drama» en sentido estricto. Ahora se le encomienda al coro ditirámbico la tarea de excitar dionisíacamente hasta tal grado el estado de ánimo de los oyentes, que cuando el héroe trágico aparezca en la escena éstos no vean acaso el hombre cubierto con una máscara deforme, sino la figura de una visión, nacida, por así decirlo, de su propio éxtasis. Imaginémonos a Admeto recordando en profunda meditación a su esposa Alcestis que acaba de fallecer, y consumiéndose totalmente en la contemplación espiritual de la misma - cómo de repente conducen hacia él, cubierta por un velo,

una figura femenina de formas semejantes a las de aquélla, de andar parecido: imaginémonos su súbita y trémula inquietud, su impetuoso comparar, su convicción instintiva - tendremos así algo análogo al sentimiento con que el espectador agitado por la excitación dionisíaca veía avanzar por el escenario al dios con cuyo sufrimiento se había ya identificado. Involuntariamente transfería la imagen entera del dios que vibraba mágicamente ante su alma a aquella figura enmascarada, y, por así decirlo, diluía la realidad de ésta en una irrealidad fantasmal. Éste es el estado apolíneo del sueño, en el cual el mundo del día queda cubierto por un velo, y ante nuestros ojos nace, en un continuo cambio, un mundo nuevo, más claro, más comprensible, más conmovedor que aquél, y, sin embargo, más parecido a las sombras. Según esto, nosotros percibimos en la tragedia una antítesis estilística radical: en la lírica dionisíaca del coro y, por otro lado, en el onírico mundo apolíneo de la escena, lenguaje, color, movilidad, dinamismo de la palabra se disocian como esferas de expresión completamente separadas. Las apariencias apolíneas, en las cuales Dioniso se objetiva, no son ya «un mar eterno, un cambiante mecerse, un ardiente vivir», como lo es la música del coro, no son ya aquellas fuerzas sólo sentidas, pero no condensadas en imagen, en las que el entusiasta servidor de Dioniso barrunta

la cercanía del dios: ahora son la claridad y la solidez de la forma épica las que le hablan desde el escenario, ahora Dioniso no habla ya por medio de fuerzas, sino como un héroe épico, casi con el lenguaje de Homero.

NUEVE

Todo lo que aflora ala superficie en la parte apolínea de la tragedia griega, en el diálogo, ofrece un aspecto sencillo, transparente, bello. En este sentido es el diálogo un reflejo del heleno, cuya naturaleza se revela en el baile, ya que en éste la fuerza máxima es sólo potencial, pero se traiciona en la elasticidad y exuberancia del movimiento. Y así el lenguaje de los héroes sofocleos nos sorprende por su precisión y claridad apolíneas, de tal modo que en seguida nos figuramos penetrar con la mirada en el fondo más íntimo de su esencia, con cierto estupor porque el camino hasta ese fondo sea tan corto. Pero si apartamos la vista del carácter que aflora a la superficie y que se vuelve visible del héroe - carácter que no es, en el fondo, otra cosa que una imagen de luz proyectada sobre una pantalla oscura, es decir, enteramente apariencia -, si penetramos, más bien, en el mito que se

proyecta a sí mismo en esos espejismos luminosos, nos percataremos súbitamente de un fenómeno en el que ocurre al revés que en un conocido fenómeno óptico. Cuando, habiendo hecho un enérgico esfuerzo de mirar de frente al sol, apartamos luego los ojos, cegados, tenemos delante de ellos manchas de colores oscuros, que, por así decirlo, actúan como remedio para la ceguera: a la inversa, aquellas aparenciales imágenes de luz del héroe sofocleo, en suma, lo apolíneo de la máscara, son productos necesarios de una mirada que penetra en lo íntimo y horroroso de la naturaleza, son, por así decirlo, manchas luminosas para curar la vista lastimada por la noche horripilante. Sólo en este sentido nos es lícito creer que comprendemos de modo correcto el serio e importante concepto de «jovialidad griega»; mientras que por todos los caminos y senderos del presente nos encontramos, por el contrario, con el concepto de esa jovialidad falsamente entendida, como si fuera un bienestar no amenazado.

El personaje más doliente de la escena griega, el desgraciado *Edipo,* fue concebido por Sófocles como el hombre noble que, pese a su sabiduría, está destinado al error y a la miseria, pero que al final ejerce a su alrededor, en virtud de su enorme sufrimiento, una fuerza mágica y bienhechora, la cual sigue actuando incluso después de morir él.

El hombre noble no peca, quiere decirnos el profundo poeta: tal vez a causa de su obrar perezcan toda ley, todo orden natural, incluso el mundo moral, pero cabalmente ese obrar es el que traza un círculo mágico y superior de efectos, que sobre las ruinas del viejo mundo derruido fundan un mundo nuevo. Esto es lo que quiere decirnos el poeta, en cuanto es a la vez un pensador religioso: como poeta, primero nos muestra el nudo prodigiosamente embrollado de un proceso, nudo que el juez va desatando lentamente, lazo tras lazo, para su propia perdición: la alegría genuinamente helénica por esta desatadura dialéctica es tan grande, que sobre la obra entera se extiende por este motivo un soplo de jovialidad superior que quita por todas partes sus púas a los horrendos presupuestos de aquel proceso. En *Edipo en Colono* nos encontramos con esa misma jovialidad, pero encumbrada hasta una transfiguración infinita: frente al anciano castigado por un exceso de miseria, que está entregado puramente como *paciente* a todo lo que sobre él cae - encuéntrase la jovialidad sobreterrenal, que desde la esfera divina desciende hasta aquí abajo y nos da a entender que es con su comportamiento puramente pasivo con lo que el héroe alcanza su actividad suprema, la cual se extiende mucho más allá de su vida, mientras que todos sus pensamientos y deseos conscientes en la

vida anterior le han conducido sólo a la pasividad. El nudo del proceso de la fábula de Edipo, que para el ojo mortal estaba enredado de un modo insoluble, es desenredado así lentamente - y de nosotros se apodera la más honda alegría humana ante esa réplica divina de la dialéctica. Aun cuando con esta explicación hayamos hecho justicia al poeta, siempre se podrá preguntar además si el contenido del mito está con esto agotado: y aquí se muestra que la concepción toda del poeta no es otra cosa que justo aquella imagen de luz que la salutífera naturaleza nos pone delante, después de que hemos lanzado una mirada al abismo. ¡Edipo, asesino de su padre, Edipo, esposo de su madre, Edipo, solucionador del enigma de la Esfinge! ¿Qué nos dice la misteriosa trinidad de estos actos fatales? Hay una antiquísima creencia popular, especialmente persa, según la cual un mago sabio sólo puede nacer de un incesto: cosa que, con respecto a Edipo, que resuelve el enigma y que se casa con su madre, hemos de interpretar sin demora en el sentido de que allí donde unas fuerzas adivinatorias y mágicas quebrantan el sortilegio del presente y del futuro, la rígida ley de la individuación y, en general, la magia propiamente dicha de la naturaleza, allí tiene que haber antes, como causa, una enorme transgresión de la naturaleza - como aquí el incesto -; pues, ¿cómo se podría for-

zar a la naturaleza a entregar sus secretos a no ser oponiéndole una resistencia victoriosa, es decir, mediante lo innatural? Éste es el conocimiento que yo veo expresado en aquella espantosa trinidad de destinos de Edipo: el mismo que soluciona el enigma de la naturaleza - de aquella Esfinge biforme - tiene que transgredir también, como asesino de su padre y esposo de su madre, los órdenes más sagrados de la naturaleza. Más aún, el mito parece querer susurrarnos que la sabiduría, y precisamente la sabiduría dionisíaca, es una atrocidad contra naturaleza, que quien con su saber precipita a la naturaleza en el abismo de la aniquilación, ése tiene que experimentar también en sí mismo la disolución de la naturaleza. «La púa de la sabiduría se vuelve contra el sabio; la sabiduría es una transgresión de la naturaleza»: tales son las horrorosas sentencias que el mito nos grita: mas el poeta helénico toca cual un rayo de sol esa sublime y terrible columna memnónica que es el mito, de modo que éste comienza a sonar de repente - ¡con melodías sofocleas!

A la aureola de la pasividad contrapongo yo ahora la aureola de la actividad, que con su resplandor circunda al *Prometeo* de Ésquilo. Lo que el pensador Esquilo tenía que decirnos aquí, pero que, como poeta, sólo nos deja presentir mediante su imagen simbólica, eso ha sabido desvelárnoslo

el joven Goethe en los temerarios versos de su *Prometeo:*

> ¡Aquí estoy sentado, formo hombres
> a mi imagen,
> una estirpe que sea igual a mí,
> que sufra, que llore,
> que goce y se alegre
> y que no se preocupe de ti,
> como yo!

Alzándose hasta lo titánico conquista el hombre su propia cultura y compele a los dioses a aliarse con él, pues en sus manos tiene, con su sabiduría, la existencia y los límites de éstos. Pero lo más maravilloso en esa poesía sobre Prometeo, que por su pensamiento básico constituye el auténtico himno de la impiedad, es la profunda tendencia esquilea a la *justicia:* el inconmensurable sufrimiento del «individuo» audaz, por un lado, y, por otro, la indigencia divina, más aún, el presentimiento de un crepúsculo de los dioses, el poder propio de aquellos dos mundos de sufrimiento, que los constriñe a establecer una reconciliación, una unificación metafísica - todo esto trae con toda fuerza a la memoria el punto central y la tesis capital de la consideración esquilea del mundo, que ve a la Moira reinar como justicia eterna sobre

dioses y hombres. Dada la audacia asombrosa con que Esquilo pone el mundo olímpico en los platillos de su balanza de la justicia, tenemos que tener presente que el griego profundo disponía en sus misterios de un sustrato inconmoviblemente firme del pensar metafísico, y que todos sus caprichos escépticos podían descargarse sobre los olímpicos. Con respecto a las divinidades el artista griego en especial experimentaba un oscuro sentimiento de dependencia recíproca: y justo en el Prometeo de Ésquilo está simbolizado ese sentimiento. El artista titánico encontraba en sí la altiva creencia de que a los hombres él podía crearlos, y a los dioses olímpicos, al menos aniquilarlos: y esto, gracias a su superior sabiduría, que él estaba obligado a expiar, de todos modos, con un sufrimiento eterno. El magnífico «poder» del gran genio, que ni siquiera al precio de un sufrimiento eterno resulta caro, el rudo orgullo del *artista* - ése es el contenido y el alma de la poesía esquilea, mientras que, en su Edipo, Sófocles entona, como en un preludio, la canción victoriosa del *santo.* Pero tampoco con aquella interpretación dada por Ésquilo al mito queda escrutada del todo la asombrosa profundidad de su horror: antes bien, el placer del artista por el devenir, la jovialidad del crear artístico, que desafía toda desgracia, son sólo una nube y un cielo luminoso que se reflejan en un negro

lago de tristeza. La leyenda de Prometeo es posesión originaria de la comunidad entera de los pueblos arios y documento de su aptitud para lo trágico y profundo, más aún, no sería inverosímil que ese mito tuviese para el ser ario el mismo significado característico que el mito del pecado original tiene para el ser semítico, y que entre ambos mitos existiese un grado de parentesco igual al que existe entre hermano y hermana. El presupuesto de ese mito de Prometeo es el inmenso valor que una humanidad ingenua otorga al *fuego,* verdadero Paladio de toda cultura ascendente: pero que el hombre disponga libremente del fuego, y no lo reciba tan sólo por un regalo del cielo, como rayo incendiario o como quemadura del sol que da calor, eso es algo que a aquellos contemplativos hombres primeros les parecía un sacrilegio, un robo hecho a la naturaleza divina. Y de este modo el primer problema filosófico establece inmediatamente una contradicción penosa e insoluble entre hombre y dios, y coloca esa contradicción como un peñasco a la puerta de toda cultura. Mediante un sacrilegio conquista la humanidad las cosas óptimas y supremas de que ella puede participar, y tiene que aceptar por su parte las consecuencias, a saber, todo el diluvio de sufrimientos y de dolores con que los celestes ofendidos se ven obligados a afligir al género humano que noble-

mente aspira hacia lo alto: es éste un pensamiento áspero, que, por la *dignidad* que confiere al sacrilegio, contrasta extrañamente con el mito semítico del pecado original, en el cual se considera como origen del mal la curiosidad, el engaño mentiroso, la facilidad para dejarse seducir, la concupiscencia, en suma, una serie de afecciones preponderantemente femeninas. Lo que distingue a la visión aria es la idea sublime del *pecado activo* como virtud genuinamente prometeica: con lo cual ha sido encontrado a la vez el sustrato ético de la tragedia pesimista, como *justificación* del mal humano, es decir, tanto de la culpa humana como del sufrimiento causado por ella. La desventura que yace en la esencia de las cosas - que el meditativo ario no está inclinado a eliminar con artificiosas interpretaciones -, la contradicción que mora en el corazón del mundo revélansele como un entreveramiento de mundos diferentes, de un mundo divino y de un mundo humano, por ejemplo, cada uno de los cuales, como individuo, tiene razón, pero, como mundo individual al lado de otro diferente, ha de sufrir por su individuación. En el afán heroico del individuo por acceder a lo universal, en el intento de rebasar el sortilegio de la individuación y de querer ser él mismo la esencia única del mundo, el individuo padece en sí la contradicción primordial oculta en las cosas, es decir,

comete sacrilegios y sufre. Y así los arios conciben el sacrilegio como un varón, y los semitas el pecado como una mujer, de igual manera que es el varón el que comete el primer sacrilegio y la mujer la que comete el primer pecado. Por lo demás, el coro de las brujas dice:

> Nosotros no lo tomamos con tanto rigor:
> con mil pasos lo hace la mujer;
> mas, por mucho que ella se apresure,
> con un salto lo hace el varón.

Quien comprenda el núcleo más íntimo de la leyenda de Prometeo - a saber, la necesidad del sacrilegio, impuesta al individuo de aspiraciones titánicas -, tendrá que sentir también a la vez lo no-apolíneo de esa concepción pesimista; pues a los seres individuales Apolo quiere conducirlos al sosiego precisamente trazando líneas fronterizas entre ellos y recordando una y otra vez, con sus exigencias de conocerse a sí mismo y de tener moderación, que esas líneas fronterizas son las leyes más sagradas del mundo. Mas para que, dada esa tendencia apolínea, la forma no se quede congelada en una rigidez y frialdad egipcias, para que el movimiento de todo el lago no se extinga bajo ese esfuerzo de prescribir a cada ola su vía y su terreno, de tiempo en tiempo la marea alta de lo

dionisiaco vuelve a destruir todos aquellos pequeños círculos dentro de los cuales intentaba retener a los griegos la «voluntad» unilateralmente apolínea. Aquella marea súbitamente crecida de lo dionisiaco toma entonces sobre sus espaldas las pequeñas ondulaciones particulares que son los individuos, de igual manera que el hermano de Prometeo, el titán Atlas, tomó sobre las suyas la tierra. Ese afán titánico de llegar a ser, por así decirlo, el Atlas de todos los individuos y de llevarlos con anchas espaldas cada vez más alto y cada vez más lejos, es lo que hay de común entre lo prometeico y lo dionisiaco. Así considerado, el Prometeo de Ésquilo es una máscara dionisiaca, mientras que con aquella profunda tendencia antes mencionada hacia la justicia Ésquilo le da a entender al hombre inteligente que por parte de padre desciende de Apolo, dios de la individuación y de los límites de la justicia. Y de este modo la dualidad del Prometeo de Ésquilo, su naturaleza a la vez dionisiaca y apolínea, podría ser expresada, en una fórmula conceptual, del modo siguiente: «Todo lo que existe es justo e injusto, y en ambos casos está igualmente justificado».

¡Ése es tu mundo! ¡Eso se llama un mundo!

DIEZ

Es una tradición irrefutable que, en su forma más antigua, la tragedia griega tuvo como objeto único los sufrimientos de Dioniso, y que durante larguísimo tiempo el único héroe presente en la escena fue cabalmente Dioniso. Mas con igual seguridad es lícito afirmar que nunca, hasta Eurípides, dejó Dioniso de ser el héroe trágico, y que todas las famosas figuras de la escena griega, Prometeo, Edipo, etc., son tan sólo máscaras de aquel héroe originario, Dioniso. La razón única y esencial de la «idealidad» típica, tan frecuentemente admirada, de aquellas famosas figuras es que detrás de todas esas máscaras se esconde una divinidad. No sé quién ha aseverado que todos los individuos, como individuos, son cómicos y, por tanto, no trágicos: de lo cual se inferiría que los griegos no *pudieron* soportar en absoluto individuos en la escena trágica. De hecho, tales parecen

haber sido sus sentimientos: de igual modo que se hallan profundamente fundadas en el ser helénico la valoración y distinción platónicas de la «idea» en contraposición al «ídolo», a la copia. Mas, para servirnos de la terminología de Platón, acerca de las figuras trágicas de la escena helénica habría que hablar más o menos de este modo: el único Dioniso verdaderamente real aparece con una pluralidad de figuras, con la máscara de un héroe que lucha, y, por así decirlo, aparece preso en la red de la voluntad individual. En su forma de hablar y de actuar ahora, el dios que aparece se asemeja a un individuo que yerra, anhela y sufre: y el que llegue a *aparecer* con tal precisión y claridad épicas es efecto del Apolo intérprete de sueños, que mediante aquella apariencia simbólica le da al coro una interpretación de su estado dionisíaco. En verdad, sin embargo, aquel héroe es el Dioniso sufriente de los Misterios, aquel dios que experimenta en sí los sufrimientos de la individuación, del que mitos maravillosos cuentan que, siendo niño, fue despedazado por los titanes, y que en ese estado es venerado como Zagreo: con lo cual se sugiere que ese despedazamiento, el *sufrimiento* dionisíaco propiamente dicho, equivale a una transformación en aire, agua, tierra y fuego, y que nosotros hemos de considerar, por tanto, el estado de individuación como la fuente y razón primor-

dial de todo sufrimiento, como algo rechazable de suyo. De la sonrisa de ese Dioniso surgieron los dioses olímpicos, de sus lágrimas, los seres humanos. En aquella existencia de dios despedazado Dioniso posee la doble naturaleza de un demón cruel y salvaje y de un soberano dulce y clemente. Lo que los epoptos esperaban era, sin embargo, un renacimiento de Dioniso, renacimiento que ahora nosotros, llenos de presentimientos, hemos de concebir como el final de la individuación: en honor de ese tercer Dioniso futuro resonaba el rugiente canto de júbilo de los epoptos. Y sólo por esa esperanza aparece un rayo de alegría en el rostro del mundo desgarrado, roto en individuos: el mito ilustra esto con la figura de Deméter absorta en un duelo eterno, la cual por vez primera vuelve a *alegrarse* cuando se le dice que *de nuevo* puede ella dar a luz a Dioniso. En las intuiciones aducidas tenemos ya juntos todos los componentes de una consideración profunda y pesimista del mundo, y junto con esto *la doctrina mistérica de la tragedia:* el conocimiento básico de la unidad de todo lo existente, la consideración de la individuación como razón primordial del mal, el arte como alegre esperanza de que pueda romperse el sortilegio de la individuación, como presentimiento de una unidad restablecida. -

Ya hemos sugerido antes que la epopeya homérica es la poesía propia de la cultura olímpica, con la cual ésta entonó su propia canción de victoria sobre los horrores de la titanomaquia. Ahora, bajo el influjo prepotente de la poesía trágica, los mitos homéricos vuelven a nacer con figura distinta, mostrando con esa metempsícosis que también la cultura olímpica ha sido vencida entre tanto por una consideración más profunda aún del mundo. El altivo titán Prometeo le ha anunciado a su atormentador olímpico que su soberanía estará amenazada alguna vez por el mayor de los peligros si no se alía a tiempo con él. En Ésquilo percibimos la alianza del Zeus asustado, temeroso de su final, con el titán. De esta manera la antigua edad de los titanes es sacada a la luz otra vez, desde el Tártaro, de una manera retrospectiva. La filosofía de la naturaleza salvaje y desnuda mira, con el gesto franco de la verdad, los mitos del mundo homérico, que desfilan ante ella bailando: tales mitos palidecen, tiemblan ante el ojo relampagueante de esa diosa - hasta que el puño poderoso del artista dionisíaco los obliga a servir a la nueva divinidad. La verdad dionisíaca se incauta del ámbito entero del mito y lo usa como simbólica de sus conocimientos, y esto lo expresa en parte en el culto público de la tragedia, en parte en los ritos secretos de las festividades dramáticas de los

Misterios, pero siempre bajo el antiguo velo mítico. ¿Cuál fue la fuerza que liberó a Prometeo de su buitre y que transformó el mito en vehículo de la sabiduría dionisíaca? La fuerza, similar a la de Heracles, de la música: y esa fuerza, que alcanza en la tragedia su manifestación suprema, sabe interpretar el mito en un nuevo y profundísimo significado; de igual manera que ya antes hubimos nosotros de caracterizar esto como la más poderosa facultad de la música. Pues es destino de todo mito irse deslizando a rastras poco a poco en la estrechez de una presunta realidad histórica, y ser tratado por un tiempo posterior cualquiera como un hecho ocurrido una vez, con pretensiones históricas: y los griegos estaban ya íntegramente en vías de cambiar, con perspicacia y arbitrariedad, todo su sueño mítico de juventud en una histórico-pragmática historia *de juventud*. Pues ésta es la manera como las religiones suelen fallecer: a saber, cuando, bajo los ojos severos y racionales de un dogmatismo ortodoxo, los presupuestos míticos de una religión son sistematizados como una suma acabada de acontecimientos históricos, y se comienza a defender con ansiedad la credibilidad de los mitos, pero resistiéndose a que éstos sigan viviendo y proliferando con naturalidad, es decir, cuando se extingue la sensibilidad para el mito y en su lugar aparece la pretensión de la religión de

tener unas bases históricas. De este mito moribundo apoderóse ahora el genio recién nacido de la música dionisíaca: y en sus manos volvió a florecer, con unos colores que jamás había mostrado, con un perfume que suscitaba un nostálgico presentimiento de un mundo metafísico. Tras esta última floración el mito se derrumba, marchítanse sus hojas, y pronto los burlones lucianos de la Antigüedad tratan de coger las flores descoloridas y agostadas, arrancadas por todos los vientos. Mediante la tragedia alcanza el mito su contenido más hondo, su forma más expresiva; una vez más el mito se levanta, como un héroe herido, y con un resplandor último y poderoso brilla en sus ojos todo el sobrante de fuerza, junto con el sosiego lleno de sabiduría del moribundo.

¿Qué es lo que tú querías, sacrílego Eurípides, cuando intentaste forzar una vez más a este moribundo a que te prestase servidumbre? Él murió entre tus manos brutales: y ahora tú necesitabas un mito remedado, simulado, que, como el mono de Heracles, lo único que sabía ya era acicalarse con la vieja pompa. Y de igual manera que se te murió el mito, también se te murió el genio de la música: aun cuando saqueaste con ávidas manos todos los jardines de la música, lo único que conseguiste fue una música remedada y simulada. Y puesto que tú habías abandonado a Dioniso, Apo-

lo te abandonó a ti; saca a todas las pasiones de su escondrijo y enciérralas en tu círculo, afila y aguza una dialéctica sofística para los discursos de tus héroes, - también tus héroes tienen unas pasiones sólo remedadas y simuladas y pronuncian únicamente discursos remedados y simulados.

ONCE

La tragedia griega pereció de manera distinta que todos los otros géneros artísticos antiguos, hermanos de ella: murió suicidándose, a consecuencia de un conflicto insoluble, es decir, de manera trágica, mientras que todos ellos fallecieron a edad avanzada, con una muerte muy bella y tranquila. Pues si está de acuerdo, en efecto, con un estado natural feliz el dejar la vida sin espasmos y teniendo una bella descendencia, el final de aquellos géneros artísticos antiguos nos muestra un estado natural feliz de ese tipo: van hundiéndose lentamente, y ante sus miradas moribundas se yerguen ya sus retoños, más bellos, y con gesto valeroso levantan impacientemente la cabeza. Con la muerte de la tragedia griega surgió, en cambio, un vacío enorme, que por todas partes fue sentido profundamente: de igual modo que en tiempos de Tiberio los navegantes griegos oían en una isla

solitaria el estremecedor grito: «El gran Pan ha muerto»: así resonó ahora a través del mundo griego, como un doloroso gemido: «¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido también la poesía! ¡Fuera, fuera vosotros, epígonos atrofiados, enflaquecidos! ¡Fuera, al Hades, para que allí podáis saciaros con las migajas de los maestros de otro tiempo! ».

Mas cuando luego floreció todavía un género artístico nuevo, que veneraba a la tragedia como predecesora y maestra suya, entonces pudo percibirse con horror que ciertamente tenía los rasgos de su madre, pero aquellos que ésta había mostrado en su prolongada agonía. Esa agonía de la tragedia fue obra de *Eurípides;* aquel género artístico posterior es conocido con el nombre de *comedia ática nueva.* En ella pervivió la figura degenerada de la tragedia, como memorial de su muy arduo y violento fenecer.

Dentro de este contexto resulta comprensible la inclinación apasionada que los poetas de la comedia nueva sintieron por Eurípides; de tal modo que ya no nos extraña el deseo de Filemón, el cual quería dejarse ahorcar en seguida, sólo para poder ir a ver a Eurípides al inframundo: con tal de que le fuera lícito estar convencido de que el difunto seguía conservando también ahora su entendimiento. Pero si se quiere señalar con toda breve-

dad, y sin pretender decir con ello algo exhaustivo, qué es lo que Eurípides tiene en común con Menandro y con Filemón y que para éstos ejerció un efecto tan ejemplar y excitante: bastará con decir que *el espectador* fue llevado por Eurípides al escenario. Quien haya visto cuál es la materia de que los trágicos prometeicos anteriores a Eurípides formaban a sus héroes, y cuán lejos de ellos estaba el propósito de llevar a la escena la máscara fiel de la realidad, ése estará enterado también de la tendencia completamente divergente de Eurípides. Gracias a él el hombre de la vida cotidiana dejó el espacio reservado a los espectadores e invadió la escena, el espejo en el que antes se manifestaban tan sólo los rasgos grandes y audaces mostró ahora aquella meticulosa fidelidad que reproduce concienzudamente también las líneas mal trazadas de la naturaleza. Ulises, el heleno típico del arte antiguo, quedó ahora rebajado, entre las manos de los nuevos poetas, a la figura del *graeculus*, y éste es el que a partir de ese momento ocupa, como esclavo doméstico bonachón y pícaro a la vez, el centro del interés dramático. Lo que, en *Las ranas* de Aristófanes, Eurípides cuenta entre sus méritos, a saber, el haber liberado con sus remedios caseros al arte trágico de su pomposa obesidad, eso es algo que puede rastrearse ante todo en sus héroes trágicos. En lo esencial, lo que el espectador veía y

oía ahora en el escenario euripideo era a su doble, y se alegraba de que éste supiese hablar tan bien. Pero no fue esta alegría lo único: la gente aprendió de Eurípides a hablar, y en su certamen con Ésquilo él mismo se jacta de eso: de que, gracias a él, el pueblo ha aprendido ahora a observar, actuar y sacar conclusiones según las reglas del arte y con sofisticaciones taimadísimas. Mediante este cambio repentino del lenguaje público Eurípides hizo posible la comedia nueva. Pues a partir de ahora no fue ya un secreto de qué modo y con qué sentencias podía la vida cotidiana representarse a sí misma en la escena. La mediocridad burguesa, sobre la que Eurípides edificó todas sus esperanzas políticas, tomó ahora la palabra, después de que, hasta ese momento, quienes habían determinado el carácter del lenguaje habían sido, en la tragedia el semidiós, y en la comedia el sátiro borracho o semihombre. Y de esta manera el Eurípides aristofaneo destaca en su honor que lo que él ha expuesto ha sido la vida y las ocupaciones generales, conocidas por todos, cotidianas, para hablar sobre las cuales está capacitado todo el mundo. Si ahora la masa entera filosofa, y en la administración de sus tierras y bienes y en el modo de llevar sus procesos actúa con inaudita inteligencia, esto, dice Eurípides, es mérito suyo y resultado de la sabiduría inoculada por él al pueblo.

A la comedia nueva, de la cual Eurípides se convirtió en cierta medida en maestro de coro, le era lícito ahora dirigirse a esa masa preparada e ilustrada de ese modo; sólo que esta vez era el coro de los espectadores el que tenía que ser instruido. Tan pronto como ese coro estuvo adiestrado en cantar en la tonalidad euripidea, alzóse aquel género de espectáculo de tipo ajedrecista, la comedia nueva, con su triunfo continuo de la astucia y del disimulo. Pero Eurípides - el maestro del coro - fue alabado sin cesar: más aún, la gente se habría matado para aprender aún algo más de él, si no hubiera sabido que los poetas trágicos estaban tan muertos como la tragedia. Al abandonar a ésta, sin embargo, el heleno había abandonado la creencia en su propia inmortalidad, no sólo la creencia en un pasado ideal, sino también la creencia en un futuro ideal. La frase del conocido epitafio, «en la ancianidad, voluble y estrafalario», se puede aplicar también a la Grecia senil. El instante, el ingenio, la volubilidad, el capricho son sus divinidades supremas; el quinto estado, el del esclavo, es el que ahora predomina, al menos en cuanto a la mentalidad: y caso de que ahora continúe siendo lícito hablar de la «jovialidad griega», trátase de la jovialidad del esclavo, que no sabe hacerse responsable de ninguna cosa grave, ni aspirar a nada grande, ni tener algo pasado o futu-

ro en mayor estima que lo presente. Esta apariencia de la «jovialidad griega» fue la que tanto indignó a las naturalezas profundas y terribles de los cuatro primeros siglos del cristianismo: a ellas esa mujeril huida de la seriedad y del honor y ese cobarde contentarse con el goce cómodo parecíanles no sólo despreciables, sino el modo de pensar propiamente anticristiano. Al influjo de ese modo de pensar hay que atribuir el que la visión de la Antigüedad griega que ha pervivido durante siglos se aferrase con casi invencible tenacidad al color rosa pálido de la jovialidad - como si jamás hubiera existido un siglo vi con su nacimiento de la tragedia, con sus Misterios, con su Pitágoras y su Heráclito, más aún, como si no estuvieran presentes las obras de arte de la gran época, las cuales - cada una de por sí - no son explicables en modo alguno como brotadas del terreno de ese placer de vivir y esa jovialidad seniles y serviles, y que señalan, como fundamento de su existencia, hacia una consideración completamente otra del mundo.

Si acabamos de afirmar que Eurípides llevó el espectador al escenario con el fin de así capacitarlo de verdad y por vez primera para emitir un juicio sobre el drama, podría parecer que el arte trágico anterior no escapó a una relación tirante con el espectador: y se estaría tentado a elogiar como un progreso sobre Sófocles la tendencia radical de

Eurípides a conseguir una relación adecuada entre la obra de arte y el público. Ahora bien, «público» es sólo una palabra, y no, en absoluto, una magnitud homogénea y perdurable. ¿De dónde le vendría al artista la obligación de acomodarse a una fuerza que sólo en el número tiene su fortaleza? Y si, por su talento y sus propósitos, el artista se siente por encima de cada uno de esos espectadores, ¿cómo sentiría más respeto por la expresión comunitaria de todas esas capacidades subordinadas a él, que por el espectador individual dueño de un talento relativamente altísimo? En verdad, ningún artista griego trató a su público, a lo largo de toda una vida, con mayor atrevimiento y suficiencia que Eurípides: él, que, incluso cuando la masa se arrojaba a sus pies, la abofeteaba en público, sublimemente orgulloso de su propia tendencia, de aquella misma tendencia con que había logrado vencer a la masa. Si aquel genio hubiese tenido la más mínima estima por el pandemonio del público, se habría derrumbado bajo los mazazos de su fracaso, mucho antes de llegar a la mitad de su carrera. Sopesando esto, vemos que nuestra expresión de que Eurípides llevó el espectador al escenario con el fin de hacerle verdaderamente capaz de dictar un juicio, fue sólo una expresión provisional, y que hemos de buscar una comprensión más honda de su tendencia. A la inversa,

de todos es conocido que Ésquilo y Sófocles, mientras vivieron, más aún, incluso mucho después, gozaron plenamente del favor popular, y que, por tanto, con respecto a estos predecesores de Eurípides no se puede hablar en modo alguno de una relación tirante entre la obra de arte y el público. ¿Qué fue lo que apartó con tanta violencia a este artista dotadísimo, y urgido incesantemente a crear, del camino sobre el que resplandecían el sol de los más grandes nombres de poetas y el despejado cielo del favor popular? ¿Qué especial deferencia para con el espectador le llevó a enfrentarse a éste? ¿Cómo pudo, por una estima demasiado elevada de su público - desestimar a su público?

Como poeta, Eurípides se sentía sin duda - ésta es la solución del enigma que acabamos de plantear - por encima de la masa, pero no por encima de dos de sus espectadores: a la masa él la llevó al escenario, a esos dos espectadores los respetaba como a los únicos jueces y maestros de todo su arte capacitados para emitir un juicio: siguiendo sus indicaciones y advertencias, transfirió a las almas de sus héroes escénicos el mundo entero de sentimientos, pasiones y experiencias que hasta entonces, en los asientos de los espectadores, habían venido compareciendo a toda representación solemne como un coro invisible, cedió a

sus exigencias al buscar también una palabra nueva y un sonido nuevo para esos caracteres nuevos, únicamente en sus voces oía él tanto los juicios válidos sobre su creación como el estímulo prometedor de victorias, cuando volvía a verse condenado una vez más por el tribunal del público.

De esos dos espectadores uno es - Eurípides mismo, Eurípides *en cuanto pensador,* no en cuanto poeta. De él podría decirse que, de manera parecida a lo que le ocurrió a Lessing, la extraordinaria abundancia de su talento crítico, si no produjo, sí fecundó continuamente una productividad artística marginal. Con ese talento, con toda la lucidez y agilidad de su pensar crítico, Eurípides se había sentado en el teatro y se había esmerado por reconocer en las obras maestras de sus grandes predecesores, como en pinturas que se hubieran puesto oscuras, cada uno de los trazos, cada una de las líneas. Y aquí se había encontrado con algo que el iniciado en los secretos más profundos de la tragedia esquilea no dejará de aguardar: en cada rasgo y en cada línea percibió algo inconmensurable, una cierta nitidez engañosa y a la vez una profundidad enigmática, más aún, una infinitud del trasfondo. La figura más clara tenía siempre en sí además una cola de cometa, la cual parecía señalar hacia lo incierto, hacia lo inaclarable. Esa misma penumbra recubría la estructura del drama y principalmente

el significado del coro. ¡Y qué ambigua permanecía para él la solución de los problemas éticos! ¡Qué discutible el tratamiento de los mitos! ¡Qué desigual el reparto de felicidad e infelicidad! Incluso en el lenguaje de la tragedia anterior había para él muchas cosas chocantes, o al menos enigmáticas; en especial, encontraba demasiada pompa para situaciones sencillas, demasiados tropos y monstruosidades para la simplicidad de los caracteres. Así, cavilando con inquietud, estaba sentado en el teatro, y él, el espectador, se confesaba que no entendía a sus grandes predecesores. Pero como consideraba que el entendimiento era la única raíz de todo gozar y crear, tenía que interrogar y mirar a su alrededor para ver si no había nadie que pensase como él y que se confesase asimismo aquella inconmensurabilidad. Pero la mayoría de los individuos, y entre ellos los mejores, sólo tenían para él una sonrisa recelosa; nadie podía explicarle, sin embargo, por qué, frente a sus dudas y objeciones, los grandes maestros tenían razón. Y hallándose en esa penosa situación, encontró al otro *espectador* que no comprendía la tragedia y que, por ello, no la estimaba. Aliado con él, fuele lícito atreverse a iniciar, desde su aislamiento, la enorme lucha contra las obras de arte de Ésquilo y de Sófocles - no con escritos polémicos, sino co-

mo poeta dramático, que oponía su noción de la tragedia a la noción tradicional. -

DOCE

Antes de llamar por su nombre a ese otro espectador detengámonos aquí un instante para traer de nuevo a la memoria la impresión antes descrita de algo discordante e inconmensurable en la esencia misma de la tragedia esquilea. Pensemos en nuestra propia extrañeza ante el *coro y* ante el *héroe trágico* de aquella tragedia, a ninguno de los cuales sabíamos compaginar con nuestros hábitos ni tampoco con la tradición - hasta que redescubrimos que esa misma duplicidad es el origen y la esencia de la tragedia griega, la expresión de dos instintos artísticos entretejidos entre sí, lo *apolíneo y lo dionisíaco.*

Expulsar de la tragedia aquel elemento dionisíaco originario y omnipotente y reconstruirla puramente sobre un arte, una moral y una consideración del mundo no-dionisíacos - tal es la tendencia

de Eurípides, que ahora se nos descubre con toda claridad.

En el atardecer de su vida Eurípides mismo propuso del modo más enérgico a sus contemporáneos, en un mito, la cuestión del valor y del significado de esa tendencia. ¿Tiene lo dionisíaco derecho a subsistir? ¿No se lo ha de extirpar del suelo griego por la violencia? Sin duda, dícenos el poeta, si ello fuera posible: pero el dios Dioniso es demasiado poderoso; el adversario más inteligente de él - como Penteo en *Las bacantes* - es insospechadamente víctima de su magia, y, transformado por ella, corre luego hacia su fatalidad. El juicio de los dos ancianos Cadmo y Tiresias parece ser también el juicio del anciano poeta: la reflexión de los individuos más inteligentes, dice, no consigue destruir aquellas viejas tradiciones populares, aquella veneración eternamente propagada de Dioniso, más aún, con respecto a tales fuerzas milagrosas conviene mostrar al menos una simpatía diplomáticamente cauta: aun así, continúa siendo siempre posible que el dios se escandalice de una participación tan tibia y acabe transformando al diplomático - como hace aquí con Cadmo - en un dragón. Esto es lo que nos dice el poeta que se opuso a Dioniso con una energía heroica durante una larga vida - para, al final de ella, cerrar su carrera con una glorificación de su adversario y con

el suicidio propio, como alguien que siente vértigo y que, sólo para escapar al vértigo espantoso, que ya resulta insoportable, se arroja desde lo alto de la torre. Esta tragedia es una protesta contra la posibilidad de llevar a la práctica su tendencia; ¡ay, y esa tendencia había sido llevada ya a la práctica! Lo milagroso había sucedido: cuando el poeta se retractó, ya su tendencia había vencido. Dioniso había sido ahuyentado ya de la escena trágica, y lo había sido por un poder demónico que hablaba por boca de Eurípides. También Eurípides era, en cierto sentido, solamente una máscara: la divinidad que hablaba por su boca no era Dioniso, ni tampoco Apolo, sino un demón que acababa de nacer, llamado *Sócrates*. Ésta es la nueva antítesis: lo dionisíaco y lo socrático, y la obra de arte de la tragedia pereció por causa de ella. Aunque Eurípides intente consolarnos con su retractación, no lo logra: el más magnífico de los templos yace en ruinas por el suelo; ¿de qué nos sirve el lamento de quien lo destruyó y su confesión de que fue el más bello de los templos? Y aunque en castigo Eurípides haya sido transformado en un dragón por los jueces artísticos de todos los tiempos - ¿a quién podría satisfacerle esa mísera compensación?

Acerquémonos ahora a aquella tendencia *socrática* mediante la cual Eurípides combatió la tragedia esquilea y la venció.

¿Hacia qué meta - ésa es la pregunta que ahora tenemos que hacernos - pudo tender en general, en la más alta idealidad de su ejecución, el propósito euripideo de fundar el drama únicamente sobre lo no-dionisíaco? ¿Qué forma de drama quedaba todavía, si éste no debía nacer del regazo de la música, en aquella penumbra misteriosa de lo dionisíaco? únicamente *la epopeya dramatizada:* un sector artístico apolíneo en el cual el efecto *trágico* es, ciertamente, inalcanzable. Lo que aquí cuenta no es el contenido de los acontecimientos expuestos; más aún, yo afirmaría que a Goethe le habría sido imposible hacer trágicamente conmovedor, en su proyectada *Nausicaa*, el suicidio de este ser idílico -suicidio destinado a ocupar el quinto acto-; tan descomunal es la fuerza de lo épico-apolíneo, que con aquel placer por la apariencia y con aquella redención mediante la apariencia transforma mágicamente ante nuestros ojos las cosas más horrorosas. El poeta de la epopeya dramática no puede fundirse totalmente con sus imágenes, como tampoco puede hacerlo el rapsoda épico: él continúa siendo siempre una intuición tranquilamente inmóvil, que mira con unos ojos muy abiertos, que ve las imágenes *delante* de sí. En su epope-

ya dramatizada el actor continúa siendo siempre, en lo más hondo, rapsoda; la solemnidad propia del soñar interior envuelve todas sus acciones, de modo que jamás es del todo actor.

¿Qué relación mantiene con este ideal del drama apolíneo la pieza euripidea? La misma que con el rapsoda solemne de los viejos tiempos mantiene el rapsoda más joven que en el *Ión* platónico describe su ser con estas palabras: «Cuando recito algo triste, mis ojos se llenan de lágrimas; mas cuando lo que recito es horroroso y espantoso, entonces los cabellos de mi cabeza se me erizan y mi corazón se agita». Aquí no advertimos ya nada de aquel épico perderse en la apariencia, nada de la frialdad exenta de afectos del verdadero actor, que justo en su actividad suprema es totalmente apariencia y placer por la apariencia. Eurípides es el actor de corazón agitado, de cabellos erizados; traza el plan como pensador socrático, lo ejecuta como actor apasionado. Artista puro no lo es ni al proyectar ni al ejecutar. De esta manera el drama euripideo es una cosa a la vez fría e ígnea, tan capaz de helar como de quemar; le resulta imposible alcanzar el efecto apolíneo de la epopeya, mientras que, por otro lado, se ha liberado lo más posible de los elementos dionisíacos, y ahora para producir algún efecto necesita nuevos excitantes, los cuales no pueden encontrarse ya en los

dos únicos instintos artísticos, el apolíneo y el dionisíaco. Esos excitantes son fríos *pensamientos* paradójicos - en lugar de intuiciones apolíneas - *y afectos* ígneos - en lugar de éxtasis dionisíacos -, y, desde luego, pensamientos y afectos remedados de una manera sumamente realista, pero en modo alguno inmersos en el éter del arte.

Habiendo visto, pues, que Eurípides no consiguió fundar el drama únicamente sobre lo apolíneo, que, antes bien, su tendencia no-dionisíaca se descarrió en una tendencia naturalista y no-artística, nos será lícito ahora aproximarnos a la esencia del *socratismo estético,* cuya ley suprema dice más o menos así: «Todo tiene que ser inteligible para ser bello»; lo cual es el principio paralelo del socrático «Sólo el sapiente es virtuoso». Con este canon en la mano examinó Eurípides todas las cosas, y de acuerdo con ese principio las rectificó: el lenguaje, los caracteres, la estructura dramatúrgica, la música coral. Eso que nosotros solemos imputar frecuentemente a Eurípides como defecto y retroceso poético, en comparación con la tragedia sofoclea, eso es casi siempre producto de aquel penetrante proceso crítico, de aquella racionalidad temeraria. El *prólogo* euripideo va a servirnos de ejemplo de la productividad de ese método racionalista. Nada puede ser más contrario a nuestra técnica escénica que el prólogo con que se inicia el

drama de Eurípides. El hecho de que un personaje individual se presente al comienzo de la pieza y cuente quién es él, qué es lo que antecede a la acción, qué es lo que hasta entonces ha ocurrido, más aún, qué es lo que ocurrirá en el transcurso de la pieza, eso un autor teatral moderno lo calificaría de petulante e imperdonable renuncia al efecto de la tensión. Se sabe, en efecto, todo lo que va a suceder; ¿quién aguardará a que suceda realmente? - dado que aquí no existe en modo alguno la excitante relación que se da entre un sueño vaticinador y una realidad que se presentará luego. Del todo distinta era la reflexión que Eurípides se hacía. El efecto de la tragedia, pensaba, no ha descansado jamás en la tensión épica, en la atractiva incertidumbre acerca de qué acontecerá ahora y luego: antes bien, en aquellas grandes escenas retórico-líricas en las que la pasión y la dialéctica del protagonista crecían hasta convertirse en ancho y poderoso río. Para el *pathos,* no para la acción predisponía todo: y lo que no predisponía para el *pathos* era considerado reprobable. Mas lo que con mayor fuerza dificulta esa entrega placentera a tales escenas es un eslabón que le falta al oyente, un agujero en el tejido de la historia anterior; mientras el oyente tenga que seguir haciendo cálculos sobre cuál es el significado de este y aquel personaje, sobre cuáles son los presupuestos de este y aquel

conflicto de inclinaciones y propósitos, le resultará imposible sumergirse del todo en el sufrimiento y la actuación de los personajes principales, participar, perdido el aliento, en sus sufrimientos y en sus temores. La tragedia esquileosofoclea empleaba los medios artísticos más ingeniosos para, en las primeras escenas, poner de una manera casual, por así decirlo, en manos del espectador todos los hilos necesarios para la comprensión: un rasgo en el que se acreditan aquellos nobles artistas que enmascaran, por así decirlo, lo formal *necesario y lo* hacen aparecer como casual. De todos modos, Eurípides creía observar que durante aquellas primeras escenas el espectador se hallaba en una inquietud peculiar, queriendo resolver el problema matemático de cálculo que era la historia anterior, de tal forma que para él se perdían las bellezas poéticas y el *pathos* de la exposición. Por eso Eurípides antepuso el prólogo a la exposición y lo colocó en boca de un personaje al que era lícito otorgar confianza: frecuentemente una divinidad tenía que garantizar al público, en cierto modo, el decurso de la tragedia y eliminar toda duda acerca de la realidad del mito: de modo semejante a como Descartes no fue capaz de demostrar la realidad del mundo empírico más que apelando a la veracidad de Dios y a su incapacidad de mentir. Esa misma veracidad divina vuelve Eurípides a

necesitarla otra vez en la conclusión de su drama, para asegurarle al público el futuro de sus héroes: tal es la misión del famoso *deus ex machina*. Entre la mirada épica al pasado y la mirada épica al futuro está el presente lírico, dramático, el «drama» propiamente dicho.

De esta manera, en cuanto poeta Eurípides es sobre todo el eco de sus conocimientos conscientes; y justo eso es lo que le otorga un puesto tan memorable en la historia del arte griego. Con frecuencia tiene que haber pensado, con respecto a su creatividad crítico-productiva, que él debería resucitar para el drama el comienzo del escrito de Anaxágoras, cuyas primeras palabras dicen: «Al comienzo todo estaba mezclado: entonces vino el entendimiento y creó orden». Y si con su *nus* Anaxágoras apareció entre los filósofos como el primer sobrio entre hombres completamente borrachos, también Eurípides concibió sin duda bajo una imagen similar su relación con los demás poetas de la tragedia. Mientras el *nus,* ordenador y soberano único del universo, siguió estando excluido de la creación artística, todo se hallaba aún mezclado, en un caótico magma primordial; así tuvo que juzgar Eurípides, así tuvo que condenar él, como el primer «sobrio», a los poetas «borrachos». Lo que Sófocles dijo de Ésquilo, a saber, que éste hace lo correcto, pero inconscientemente,

no estaba dicho, desde luego, en el sentido de Eurípides: el cual habría admitido únicamente esto, que Ésquilo, *porque* crea inconscientemente, crea lo incorrecto. De la facultad creadora del poeta, en la medida en que no es la inteligencia consciente, también el divino Platón habla casi siempre sólo con ironía, y la equipara al talento del adivino y del intérprete de sueños; pues el poeta, dice, no es capaz de poetizar hasta que no ha quedado inconsciente y ya ningún entendimiento habita en él. Eurípides se propuso mostrar al mundo, como se lo propuso también Platón, el reverso del poeta «irrazonable»; su axioma estético «todo tiene que ser consciente para ser bello» es, como he dicho, la tesis paralela a la socrática, «todo tiene que ser consciente para ser bueno». De acuerdo con esto, nos es lícito considerar a Eurípides como el poeta del socratismo estético. Sócrates era, pues, aquel *segundo espectador* que no comprendía la tragedia antigua y que, por ello, no la estimaba; aliado con él, Eurípides se atrevió a ser el heraldo de una nueva forma de creación artística. Si la tragedia antigua pereció a causa de él, entonces el socratismo estético es el principio asesino; y puesto que la lucha estaba dirigida contra lo dionisíaco del arte anterior, en Sócrates reconocemos el adversario de Dioniso, el nuevo Orfeo que se levanta contra Dioniso y que, aun-

que destinado a ser hecho pedazos por las ménades del tribunal ateniense, obliga a huir, sin embargo, al mismo dios prepotente: el cual, como hizo en otro tiempo cuando huyó de Licurgo, rey de los edones, buscó la salvación en las profundidades del mar, es decir, en las místicas olas de un culto secreto, que poco a poco invadió el mundo entero.

TRECE

Que en su tendencia Sócrates se halla estrechamente relacionado con Eurípides es cosa que no se le escapó a la Antigüedad de su tiempo; y la expresión más elocuente de esa afortunada sagacidad es aquella leyenda que circulaba por Atenas, según la cual Sócrates ayudaba a Eurípides a escribir sus obras. Ambos nombres eran pronunciados a la vez por los partidarios de los «buenos tiempos viejos» cuando se trataba de enumerar a los seductores del pueblo en aquella época: de su influjo procede, decían, el que el viejo, maratoniano y cuadrado *(vierschrötig)* vigor de cuerpo y alma sea sacrificado cada vez más a una discutible ilustración *(Aufklärung),* en una progresiva atrofia de las fuerzas corporales y psíquicas. En este tono, a medias de indignación y a medias de desprecio, suele hablar de aquellos hombres la comedia aristofanea, para horror de los modernos, que con

gusto renuncian ciertamente a Eurípides, pero que no pueden maravillarse lo suficiente de que Sócrates aparezca en Aristófanes como el primero y el más alto de los sofis*tas,* como el espejo y el compendio de todas las aspiraciones sofísticas: en lo cual lo único que procura un consuelo es poner en la picota al mismo Aristófanes, presentándolo como un licencioso y mentiroso Alcibíades de la poesía. Sin detenerme en este lugar a defender contra tales ataques los profundos instintos de Aristófanes, paso a demostrar, basándome en la sensibilidad antigua, la estrecha conexión que existe entre Sócrates y Eurípides; en este sentido hay que recordar especialmente que Sócrates, como adversario del arte trágico, se abstenía de concurrir a la tragedia, y sólo se incorporaba a los espectadores cuando se representaba una nueva obra de Eurípides. Lo más famoso es, sin embargo, la aproximación de ambos nombres en la sentencia del oráculo délfico, el cual dijo que Sócrates era el más sabio de los hombres, pero a la vez sentenció que a Eurípides le correspondía el segundo premio en el certamen de la sabiduría.

Tercero en esa graduación quedó Sófocles, él, al que le era lícito jactarse, frente a Ésquilo, de hacer lo correcto, y de hacerlo por *saber* que es lo correcto. Resulta manifiesto que es precisamente el grado de claridad de ese *saberlo* que distingue en

común a aquellos tres varones como los tres «sapientes» de su tiempo.

Pero la frase más aguda a favor de aquel nuevo e inaudito aprecio del saber y de la inteligencia la pronunció Sócrates cuando encontró que él era el único en confesarse que *no sabía nada*; mientras que, en su deambular crítico por Atenas, por todas partes topaba, al hablar con los más grandes hombres de Estado, oradores, poetas y artistas, con la presunción del saber. Con estupor advertía que todas aquellas celebridades no tenían una idea correcta y segura ni siquiera de su profesión, y que la ejercían únicamente por instinto. «Únicamente por instinto»: con esta expresión tocamos el corazón y el punto central de la tendencia socrática. Con ella el socratismo condena tanto el arte vigente como la ética vigente: cualquiera que sea el sitio a que dirija sus miradas inquisidoras, lo que ve es la falta de inteligencia y el poder de la ilusión, y de esa falta infiere que lo existente es íntimamente absurdo y repudiable. Partiendo de ese único punto Sócrates creyó tener que corregir la existencia: él, sólo él, penetra con gesto de desacato y de superioridad, como precursor de una cultura, un arte y una moral de especie completamente distinta, en un mundo tal que el agarrar con respeto las puntas del mismo consideraríamoslo nosotros como la máxima fortuna.

Ésta es la enorme perplejidad que con respecto a Sócrates se apodera siempre de nosotros, y que una y otra vez nos estimula a conocer el sentido y el propósito de esa aparición, la más ambigua de la Antigüedad. ¿Quién es este que se permite atreverse a negar, él solo, el ser griego, ese ser que, como Homero, Píndaro y Ésquilo, como Fidias, como Pericles, como Pitia y Dioniso, como el abismo más profundo y la cumbre más elevada, está seguro de nuestra estupefacta adoración? ¿Qué fuerza demónica es esa, que se permite la osadía de derramar por el polvo esa bebida mágica? ¿Qué semidiós es este, al que el coro de espíritus de los más nobles de la humanidad tiene que gritar: « ¡Ay! ¡Ay! Tú lo has destruido, el mundo bello, con puño poderoso; ¡ese mundo se derrumba, se desmorona! ».

Una clave para entender el ser de Sócrates ofrécenosla aquel milagroso fenómeno llamado «demón de Sócrates». En situaciones especiales, en las que vacilaba su enorme entendimiento, éste encontraba un firme sostén gracias a una voz divina que en tales momentos se dejaba oír. Cuando viene, esa voz siempre *disuade.* En esta naturaleza del todo anormal la sabiduría instintiva se muestra únicamente para enfrentarse acá y allá al conocer consciente, *poniendo obstácu*los. Mientras que en todos los hombres productivos el instinto es pre-

cisamente la fuerza creadora y afirmativa, y la consciencia adopta una actitud crítica y disuasiva: en Sócrates el instinto se convierte en un crítico, la consciencia, en un creador - ¡una verdadera monstruosidad *per defectum!* Y, ciertamente, aquí advertimos un monstruoso *defectus* de toda disposición mística, hasta el punto de que a Sócrates habría que llamarlo el *no-místico* específico, en el cual, por una superfetación, la naturaleza lógica tuvo un desarrollo tan excesivo como en el místico lo tiene aquella sabiduría instintiva. Mas, por otra parte, a aquel instinto lógico que en Sócrates aparece estábale completamente vedado volverse contra sí mismo; en ese desbordamiento desenfrenado muestra Sócrates una violencia natural cual sólo la encontramos, para nuestra sorpresa horrorizada, en las fuerzas instintivas más grandes de todas. Quien en los escritos platónicos haya notado aunque sólo sea un soplo de aquella divina ingenuidad y seguridad propias del modo de vida socrático, ése sentirá también que la enorme rueda motriz del socratismo lógico está en marcha, por así decirlo, *detrás* de Sócrates, y que hay que intuirla a través de éste como a través de una sombra. Pero que él mismo tenía un presentimiento de esa circunstancia, eso es algo que se expresa en la digna seriedad con que en todas partes, e incluso ante sus jueces, hizo valer su vocación divina. Refutar a

Sócrates en eso era, en el fondo, tan imposible como dar por bueno su influjo disolvente de los instintos. En este conflicto insoluble, cuando Sócrates fue conducido ante el foro del Estado griego, sólo una forma de condena era aplicable, el destierro; tendría que haber sido lícito expulsarlo al otro lado de las fronteras, como a algo completamente enigmático, inclasificable, inexplicable, sin que ninguna posteridad hubiera tenido derecho a incriminar a los atenienses de un acto ignominioso. Pero el que se le sentenciase a muerte, y no a destierro únicamente, eso parece haberlo impuesto el mismo Sócrates, con completa claridad y sin el horror natural a la muerte: se dirigió a ésta con la misma calma con que, según la descripción de Platón, es el último de los bebedores en abandonar el simposio al amanecer, para comenzar un nuevo día; mientras a sus espaldas quedan, sobre los bancos y por el suelo, los adormecidos comensales, para soñar con Sócrates, el verdadero erótico. *El Sócrates moribundo* se convirtió en el nuevo ideal, jamás visto antes en parte alguna, de la noble juventud griega: ante esa imagen se postró, con todo el ardiente fervor de su alma de entusiasta, sobre todo Platón, el joven heleno típico.

CATORCE

Imaginémonos ahora fijo en la tragedia el grande y único ojo ciclópeo de Sócrates, aquel ojo en que jamás brilló la benigna demencia del entusiasmo artístico - imaginémonos cómo a aquel ojo le estaba vedado mirar con complacencia los abismos dionisíacos - ¿qué tuvo que descubrir él propiamente en el «sublime y alabadísimo» arte trágico, como lo denomina Platón?. Algo completamente irracional, con causas que parecían no tener efectos, y con efectos que parecían no tener causas; además, todo ello tan abigarrado y heterogéneo, que a una mente sensata tiene que repugnarle, y que para las almas excitables y sensibles representa una mecha peligrosa. Nosotros sabemos cuál fue el único género del arte poético que fue comprendido por él, la *fábula esópica*: y sin duda esto lo hizo con aquella sonriente contemporización con que el bueno y honesto Gellert

canta el elogio de la poesía, en la fábula de la abeja y la gallina:

> Tú ves en mí para lo que ella sirve,
> a quien no posee mucho entendimiento
> sírvele para decir la verdad con una imagen.

Pero a Sócrates le parecía que el arte trágico ni siquiera «dice la verdad»: prescindiendo de que se dirige «a quien no posee mucho entendimiento», por tanto, no al filósofo: doble razón para mantenerse alejado de él. Al igual que Platón, Sócrates lo contaba entre las artes lisonjeras, que sólo representan lo agradable, no lo útil, y por eso exigía de sus discípulos que se abstuvieran y que se apartaran rigurosamente de tales atractivos no filosóficos; con tal éxito, que Platón, el joven poeta trágico, lo primero que hizo para poder convertirse en alumno de Sócrates fue quemar sus poemas. Allí donde, sin embargo, unas disposiciones invencibles combatían contra las máximas socráticas, la fuerza de éstas, junto con el brío de aquel enorme carácter, siguió siendo lo bastante grande para empujar a la poesía misma a unas posiciones nuevas y hasta entonces desconocidas.

Un ejemplo de esto es el recién nombrado Platón; él, que en la condena de la tragedia y del arte en general no quedó ciertamente a la zaga del in-

genuo cinismo de su maestro, tuvo que crear, sin embargo, por pura necesidad artística, una forma de arte cuya afinidad precisamente con las formas de arte vigentes y rechazadas por él es íntima. El reproche capital que Platón había de hacer al arte anterior - el de ser imitación de una imagen aparente, es decir, el pertenecer a una esfera inferior incluso al mundo empírico -, contra lo que menos se tenía derecho a dirigirlo era contra la nueva obra de arte; y así vemos a Platón esforzándose en ir más allá de la realidad y en exponer la idea que está a la base de esa pseudorrealidad. Mas con esto el Platón pensador había llegado, a través de un rodeo, justo al lugar en que, como poeta, había tenido siempre su hogar y desde el cual Sófocles y todo el arte antiguo protestaban solemnemente contra aquel reproche. Si la tragedia había absorbido en sí todos los géneros artísticos precedentes, lo mismo cabe decir a su vez, en un sentido excéntrico, del diálogo platónico, que, nacido de una mezcla de todos los estilos y formas existentes, oscila entre la narración, la lírica y el drama, entre la prosa y la poesía, habiendo infringido también con ello la rigurosa ley anterior de que la forma lingüística fuese unitaria; por este camino fueron aún más lejos los escritores *cínicos,* que con un amasijo muy grande de estilos, con su fluctuar entre las formas prosaicas y las métricas alcanza-

ron también la imagen literaria del «Sócrates furioso», al que solían representar en la vida. El diálogo platónico fue, por así decirlo, la barca en que se salvó la vieja poesía náufraga, junto con todos sus hijos: apiñados en un espacio angosto, y medrosamente sujetos al único timonel Sócrates, penetraron ahora en un mundo nuevo, que no se cansó de contemplar la fantasmagórica imagen de aquel cortejo. Realmente Platón proporcionó a toda la posteridad el prototipo de una nueva forma de arte, el prototipo de la *novela:* de la cual se ha de decir que es la fábula esópica amplificada hasta el infinito, en la que la poesía mantiene con la filosofía dialéctica una relación jerárquica similar a la que durante muchos siglos mantuvo la misma filosofía con la teología: a saber, la de *ancilla* [esclava]. Ésa fue la nueva posición de la poesía, a la que Platón la empujó, bajo la presión del demónico Sócrates.

Aquí el *pensamiento filosófico,* al crecer, se sobrepone al arte y obliga a éste a aferrarse estrechamente al tronco de la dialéctica. En el esquematismo lógico la tendencia *apolínea* se ha transformado en crisálida: de igual manera que en Eurípides hubimos de percibir algo análogo y, además, una trasposición de lo *dionisiaco* al efecto naturalista. Sócrates, el héroe dialéctico del drama platónico, nos trae al recuerdo la naturaleza afín

del héroe euripideo, el cual tiene que defender sus acciones con argumentos y contra argumentos, corriendo así peligro frecuentemente de no obtener nuestra compasión trágica: pues quién no vería el elemento *optimista* que hay en la esencia de la dialéctica, elemento que celebra su fiesta jubilosa en cada deducción y que no puede respirar más que en la claridad y la consciencia frías: elemento optimista que, una vez infiltrado en la tragedia, tiene que recubrir poco a poco las regiones dionisíacas de ésta y empujarlas necesariamente a la autoaniquilación - hasta el salto mortal al espectáculo burgués. Basta con recordar las consecuencias de las tesis socráticas: «la virtud es el saber; se peca sólo por ignorancia; el virtuoso es el feliz»; en estas tres formas básicas del optimismo está la muerte de la tragedia. Pues ahora el héroe virtuoso tiene que ser un dialéctico, ahora tiene que existir un lazo necesario y visible entre la virtud y el saber, entre la fe y la moral, ahora la solución trascendental de la justicia de Ésquilo queda degradada al principio banal e insolente de la «justicia poética», con su habitual *deus ex machina*.

¿Cómo aparece ahora, frente a este nuevo mundo escénico socrático-optimista, el *coro y,* en general, todo el sustrato dionisíaco-musical de la tragedia? Como algo casual, como una reminiscencia, de la que sin duda cabe prescindir, del ori-

gen de la tragedia, mientras que nosotros hemos visto, por el contrario, que al coro sólo se lo puede entender como *causa* de la tragedia y de lo trágico en general. Ya en Sófocles aparece esa perplejidad con respecto al coro – señal importante de que ya en él comienza a resquebrajarse el suelo dionisíaco de la tragedia. Él no se atreve ya a confiar al coro la parte principal del efecto, sino que restringe su ámbito de tal manera, que ahora el coro casi aparece coordinado con los actores, como si, habiéndolo subido desde la orquesta, se lo hubiera introducido en el escenario: con lo cual, claro está, su esencia queda destruida del todo, aunque Aristóteles apruebe precisamente esa concepción del coro. Aquel desplazamiento de posición del coro, que Sófocles recomendó en todo caso con su *praxis,* e incluso, según la tradición, con un escrito, es el primer paso hacia la *aniquilación* del mismo, cuyas fases se suceden con espantosa rapidez en Eurípides, Agatón y la comedia nueva. Con el látigo de sus silogismos la dialéctica optimista arroja de la tragedia a la *música:* es decir, destruye la esencia de la tragedia, esencia que únicamente se puede interpretar como una manifestación e ilustración de estados dionisíacos, como simbolización visual de la música, como el mundo onírico de una embriaguez dionisíaca.

Si hemos de suponer, pues, que incluso antes de Sócrates actuó ya una tendencia antidionisíaca, que sólo en él adquiere una expresión inauditamente grandiosa: entonces no tenemos que arredrarnos de preguntar hacia dónde apunta una aparición como la de Sócrates: que, si tenemos en cuenta los diálogos platónicos, no podemos concebir como un poder únicamente disolvente y negativo. Y aun cuando es muy cierto que el efecto más inmediato del instinto socrático perseguía una descomposición de la tragedia dionisíaca, sin embargo una profunda experiencia vital de Sócrates nos fuerza a preguntar si entre el socratismo y el arte existe *necesariamente* tan sólo una relación antipódica, y si el nacimiento de un «Sócrates artístico» es en absoluto algo contradictorio en sí mismo.

Aquel lógico despótico tenía a veces, en efecto, frente al arte, el sentimiento de una laguna, de un vacío, de un semirreproche, de un deber acaso desatendido. Con mucha frecuencia se le presentaba en sueños, como él cuenta en la cárcel a sus amigos, una y la misma aparición, que siempre le decía igual cosa: «¡Sócrates, cultiva la música!». Hasta sus últimos días Sócrates se tranquiliza con la opinión de que su filosofar es el arte supremo de las musas, y no cree que una divinidad le invite a cultivar aquella «música vulgar, popular». Final-

mente, en la cárcel, para descargar del todo su conciencia moral, decídese a cultivar también aquella música tan poco apreciada por él. Y con esos sentimientos compone un proemio en honor de Apolo y pone en verso algunas fábulas de Esopo. Lo que le empujó a realizar esos ejercicios fue algo semejante a aquella demónica voz admonitoria, fue su intuición apolínea de no comprender, lo mismo que si fuera un rey bárbaro, una noble estatua de un dios, y de correr peligro de pecar contra su divinidad - por su incomprensión. Aquella frase dicha por la aparición onírica socrática es el único signo de una perplejidad acerca de los límites de la naturaleza lógica: ¿acaso ocurre - así tenía él que preguntarse - que lo incomprensible para mí no es ya también lo ininteligible sin más? ¿Acaso hay un reino de sabiduría del cual está desterrado el lógico? ¿Acaso el arte es incluso un correlato y un suplemento necesarios de la ciencia?

QUINCE

En el sentido de esta última pregunta llena de presentimientos resulta necesario declarar que hasta este momento, e incluso por todo el futuro, el influjo de Sócrates se ha extendido sobre la posteridad como una sombra que se hace cada vez mayor en el sol del atardecer, así como que ese mismo influjo obliga una y otra vez a recrear el arte - y, desde luego, el arte en un sentido metafísico, más amplio y más profundo - y, dada su propia infinitud, garantiza también la infinitud de éste.

Pero antes de que esto pudiera ser reconocido, antes de que fuese mostrada de manera convincente la intimísima dependencia que todo arte tiene con respecto a los griegos, los griegos desde Homero hasta Sócrates, a nosotros tuvo que irnos con esos griegos lo mismo que a los atenienses les fue con Sócrates. Casi cada tiempo y cada grado de cultura han intentado alguna vez, con profundo

malhumor, liberarse de los griegos, porque, en presencia de éstos, todo lo realizado por ellos, en apariencia completamente original y sinceramente admirado, parecía perder de súbito color y vida y reducirse, arrugado, a una copia mal hecha, más aún, a una caricatura. Y de esta manera estalla siempre de nuevo una rabia íntima contra aquel presuntuoso pueblecillo que se atrevió a calificar para siempre de «bárbaro» a todo lo no nativo de su patria: ¿quiénes son esos, nos preguntamos, que, aunque sólo pueden mostrar un esplendor histórico efímero, unas instituciones ridículamente limitadas y estrechas, un dudoso vigor en su moralidad, y que incluso están señalados con feos vicios, pretenden tener entre los pueblos la dignidad y la posición especial que al genio le corresponde entre la masa? Por desgracia, nadie ha tenido hasta ahora la suerte de encontrar la copa de cicuta con que semejante ser pudiera quedar sencillamente eliminado: pues todo el veneno producido por la envidia, la calumnia y la rabia no ha bastado para aniquilar aquella magnificencia contenta de sí misma. Y de esta manera sentimos vergüenza y miedo ante los griegos; a no ser que uno estime la verdad por encima de todo y se atreva a confesarse también esta verdad, que los griegos tienen en sus manos, como aurigas, tanto nuestra cultura como cualquier otra, pero que, casi siempre, carro

y caballos están hechos de un material demasiado mediocre y son inadecuados a la aureola de sus conductores, los cuales consideran luego una broma el arrojar semejante tiro al abismo: que ellos mismos salvan con el salto de Aquiles.

Para mostrar que también a Sócrates le corresponde la dignidad de semejante posición de guía bastará con ver en él el tipo de una forma de existencia nunca oída antes de él, el tipo del *hombre teórico,* cuyo significado y cuya meta trataremos de entender a continuación. También el hombre teórico encuentra una satisfacción infinita en lo existente, igual que el artista, y, como éste, se halla defendido por esa satisfacción contra la ética práctica del pesimismo y contra sus ojos de Linceo, que brillan sólo en la oscuridad. Si, en efecto, a cada desvelamiento de la verdad el artista, con miradas extáticas, permanece siempre suspenso únicamente de aquello que también ahora, tras el desvelamiento, continúa siendo velo, el hombre teórico, en cambio, goza y se satisface con el velo arrojado y tiene su más alta meta de placer en el proceso de un desvelamiento cada vez más afortunado, logrado por la propia fuerza. No habría ciencia alguna si ésta tuviera que ver sólo con esa *única* diosa desnuda, y con nada más. Pues entonces sus discípulos tendrían que sentirse como individuos que quisieran excavar un agujero preci-

samente a través de la tierra: cada uno de los cuales se da cuenta de que, con un esfuerzo máximo, de toda la vida, sólo sería capaz de excavar un pequeñísimo trozo de la enorme profundidad, trozo que ante sus mismos ojos es cubierto de nuevo por el trabajo del siguiente, de tal manera que un tercero parece hacer bien eligiendo por propia cuenta un nuevo lugar para sus intentos de perforación. Si ahora alguien demuestra convincentemente que por ese camino directo no se puede alcanzar la meta de los antípodas, ¿quién querrá seguir trabajando en los viejos pozos, a no ser que entre tanto se contente con encontrar piedras preciosas o con descubrir leyes de la naturaleza? Por ello Lessing, el más honesto de los hombres teóricos, se atrevió a declarar que a él le importa más la búsqueda de la verdad que esta misma: con lo que ha quedado al descubierto el secreto fundamental de la verdad, para estupor, más aún, para fastidio de los científicos. Ciertamente, junto a este conocimiento aislado está, como un exceso de honestidad, si no de altanería, una profunda representación *ilusoria,* que por vez primera vino al mundo en la persona de Sócrates, - aquella inconcusa creencia de que, siguiendo el hilo de la causalidad, el pensar llega hasta los abismos más profundos del ser, y que el pensar es capaz no sólo de conocer, sino incluso de *corregir* el ser. Esta

sublime ilusión metafísica le ha sido añadida como instinto a la ciencia, y una y otra vez la conduce hacia aquellos límites en los que tiene que transmutarse en *arte: en el cual es en el que tiene puesta propiamente la mirada este mecanismo.*

Ahora, iluminados por la antorcha de este pensamiento, miremos hacia Sócrates: éste se nos aparece como el primero que, de la mano de ese instinto de la ciencia, supo no sólo vivir, sino - lo que es mucho más - morir; y por ello la imagen del *Sócrates moribundo,* como hombre a quien el saber y los argumentos han liberado del miedo a la muerte, es el escudo de armas que, colocado sobre la puerta de entrada a la ciencia, recuérdale a todo el mundo el destino de ésta, a saber, el de hacer aparecer inteligible, y por tanto justificada, la existencia: a lo cual, desde luego, si los argumentos no llegan, tiene que servir en definitiva también el mito, del que acabo de decir que es la consecuencia necesaria, más aún, el propósito de la ciencia.

Quien tenga una idea clara de cómo después de Sócrates, mistagogo de la ciencia, una escuela de filósofos sucede a la otra cual una ola a otra ola, cómo una universalidad jamás presentida del ansia de saber, en los más remotos dominios del mundo culto, y concebida cual auténtica tarea para todo hombre de capacidad superior, ha conducido a la ciencia a alta mar, de donde jamás ha podido

volver a ser arrojada completamente desde entonces, cómo gracias a esa universalidad se ha extendido por primera vez una red común de pensamiento sobre todo el globo terráqueo, e incluso se tienen perspectivas de extenderla sobre las leyes de un sistema solar entero: quien tenga presente todo eso, junto con la pirámide asombrosamente alta del saber en nuestro tiempo, no podrá dejar de ver en Sócrates un punto de inflexión y un vértice de la denominada historia universal. Pues si toda la incalculable suma de fuerza gastada en favor de aquella tendencia mundial la imaginásemos aplicada *no* al servicio del conocer, sino a las metas prácticas, es decir, egoístas de los individuos y de los pueblos, entonces es probable que en las luchas generales de aniquilamiento y en las continuas migraciones de pueblos se hubiera debilitado de tal modo el placer instintivo de vivir, que, dado el hábito del suicidio, el individuo tendría acaso que sentir el último resto de sentimiento del deber cuando, como hacen los habitantes de las islas Fidji, estrangulase como hijo a sus padres, y como amigo a su amigo: un pesimismo práctico que podría producir incluso una horripilante ética del genocidio por compasión - un pesimismo que, por lo demás, está y ha estado presente en todas las partes del mundo donde no ha aparecido el arte en alguna forma, especialmente en forma de reli-

gión y de ciencia, para actuar como remedio y como defensa frente a ese soplo pestilente.

Frente a este pesimismo práctico, Sócrates es el prototipo del optimismo teórico, que, con la señalada creencia en la posibilidad de escrutar la naturaleza de las cosas, concede al saber y al conocimiento la fuerza de una medicina universal, y ve en el error el mal en sí. Penetrar en esas razones de las cosas y establecer una separación entre el conocimiento verdadero y la apariencia y el error, eso parecióle al hombre socrático la ocupación más noble de todas, incluso la única verdaderamente humana: de igual manera que aquel mecanismo de los conceptos, juicios y raciocinios fue estimado por Sócrates como actividad suprema y como admirabilísimo don de la naturaleza, superior a todas las demás capacidades. Incluso los actos morales más sublimes, las emociones de la compasión, del sacrificio, del heroísmo, y aquel sosiego del alma, difícil de alcanzar, que el griego apolíneo llamaba *sophrosyne,* fueron derivados, por Sócrates y por sus seguidores simpatizantes hasta el presente, de la dialéctica del saber y, por tanto, calificados de aprendibles. Quien ha experimentado en sí mismo el placer de un conocimiento socrático y nota cómo éste intenta abrazar, en círculos cada vez más amplios, el mundo entero de las apariencias, no sentirá a partir de ese momento

ningún aguijón que pudiera empujarlo a la existencia con mayor vehemencia que el deseo de completar esa conquista y de tejer la red con tal firmeza que resulte impenetrable. A quien tenga esos sentimientos, el Sócrates platónico se le aparece entonces como maestro de una forma completamente nueva de «jovialidad griega» y de dicha de existir, forma que intenta descargarse en acciones y que encontrará esas descargas casi siempre en influencias mayéuticas y educativas sobre jóvenes nobles, con la finalidad de producir finalmente el genio.

Pero ahora la ciencia, aguijoneada por su vigorosa ilusión, corre presurosa e indetenible hasta aquellos límites contra los cuales se estrella su optimismo, escondido en la esencia de la lógica. Pues la periferia del círculo de la ciencia tiene infinitos puntos, y mientras aún no es posible prever en modo alguno cómo se podría alguna vez medir completamente el círculo, el hombre noble y dotado tropieza de manera inevitable, ya antes de llegar a la mitad de su existencia, con tales puntos límites de la periferia, donde su mirada queda fija en lo imposible de esclarecer. Cuando aquí ve, para su espanto, que, llegada a estos límites, la lógica se enrosca sobre sí misma y acaba por morderse la cola - entonces irrumpe la nueva forma de conocimiento, el conocimiento trágico, que, aun

sólo para ser soportado, necesita del arte como protección y remedio.

Si ahora, con ojos fortalecidos y confortados en los griegos, miramos las esferas más altas de ese mundo que nos baña, veremos transmutarse en resignación trágica y en necesidad de arte la avidez de conocimiento insaciable y optimista que apareció de manera prototípica en Sócrates: mientras que, en sus niveles inferiores, esa misma avidez tiene que manifestarse hostil al arte y tiene que aborrecer íntimamente sobre todo el arte trágico-dionisíaco, como lo expusimos con el ejemplo de la lucha del socratismo contra la tragedia esquilea.

Con ánimo conmovido llamamos aquí a las puertas del presente y del futuro: ¿conducirá aquella «transmutación» a configuraciones siempre nuevas del genio, y precisamente del Sócrates cultivador *de* la música? La red del arte extendida sobre la existencia, ¿será tejida de un modo cada vez más firme y delicado, ya bajo el nombre de religión, ya bajo el de ciencia, o estará destinada a desgarrarse en jirones, bajo la agitación y el torbellino incansables y bárbaros que a sí mismos se dan ahora el nombre de «el presente»? - Preocupados, mas no desconsolados, permanecemos un momento al margen, como hombres contemplativos a quienes les está permitido ser testigos de esas luchas y transiciones enormes. ¡Ay! ¡La magia

de esas luchas consiste en que quien las mira tiene también que intervenir en ellas!

DIECISÉIS

Con el ejemplo histórico expuesto hemos intentado aclarar de qué modo la tragedia, así como únicamente puede nacer del espíritu de la música, así también perece por la desaparición de ese espíritu. Para mitigar lo insólito de esta aseveración y mostrar, por otro lado, el origen de este conocimiento nuestro tenemos ahora que enfrentarnos con mirada libre a los fenómenos análogos del presente, tenemos que adentrarnos en esas luchas que, como acabo de decir, son libradas, en las más altas esferas de nuestro mundo de ahora, entre el conocimiento insaciable y optimista y la necesidad trágica del arte. Voy a prescindir aquí de todos los otros instintos adversos que trabajan en todo tiempo contra el arte, y precisamente contra la tragedia, y que también en el presente se expanden tan seguros de su victoria que, de las artes teatrales, por ejemplo, sólo la farsa y el ballet dan sus

flores, acaso no bienolientes para todos, con una proliferación en cierto modo exuberante. Voy a hablar sólo de la *oposición más ilustre* a la consideración trágica del mundo, y con ello me refiero a la ciencia, que en su esencia más honda es optimista, con su progenitor Sócrates a la cabeza. Pronto mencionaremos también por su nombre las potencias que me parecen garantizar *un renacimiento de la tragedia - ¡y* algunas otras bienaventuradas esperanzas para el ser alemán! Antes de lanzarnos en medio de esas luchas, recubrámonos con la armadura de los conocimientos que hemos conquistado hasta ahora. Al contrario de todos aquellos que se afanan por derivar las artes de un principio único, considerado como fuente vital necesaria de toda obra de arte, yo fijo mi mirada en aquellas dos divinidades artísticas de los griegos, Apolo y Dioniso, y reconozco en ellas los representantes vivientes e intuitivos de *dos* mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas. Apolo está ante mí como el transfigurador genio del *principium individuationis* [principio de individuación], único mediante el cual puede alcanzarse de verdad la redención en la apariencia: mientras que, al místico grito jubiloso de Dioniso, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las Madres del ser, hacia el núcleo más íntimo de las cosas. Esta antítesis enor-

me que se abre como un abismo entre el arte plástico, en cuanto arte apolíneo, y la música, en cuanto arte dionisíaco, se le ha vuelto tan manifiesta a uno solo de los grandes pensadores, que aun careciendo de esta guía del simbolismo de los dioses helénicos, reconoció a la música un carácter y un origen diferentes con respecto a todas las demás artes, porque ella no es, como éstas, reflejo de la apariencia, sino de manera inmediata reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a *todo lo físico del mundo, lo metafísico, y* con respecto a toda apariencia, la cosa en sí (Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación,* I, p. 310). Sobre este conocimiento, que es el más importante de toda la estética, y sólo con el cual comienza ésta, tomada en un sentido realmente serio, ha impreso Richard Wagner su sello, para corroborar su eterna verdad, cuando en su *Beethoven* establece que la música ha de ser juzgada según unos principios estéticos completamente distintos que todas las artes figurativas, y, desde luego, no según la categoría de la belleza: aunque una estética errada, de la mano de un arte extraviado y degenerado, se haya habituado a exigir de la música, partiendo de aquel concepto de belleza vigente en el mundo figurativo, un efecto similar al exigido a las obras del arte figurativo, a saber, la «excitación *del agrado por las formas bellas».* Tras el

conocimiento de aquella antítesis enorme yo sentí una fuerte necesidad de acercarme a la esencia de la tragedia griega, y con ello a la revelación más honda del genio helénico: pues sólo entonces creí ser dueño de la magia necesaria para, más allá de la fraseología de nuestra estética usual, poder plantearme de manera palpable el problema primordial de la tragedia: con lo cual se me deparó echar una mirada tan extrañamente peculiar a lo helénico, que tuvo que parecerme que nuestra ciencia de la Grecia clásica, la cual adopta un aire tan orgulloso, en lo principal sólo había sabido apacentarse hasta ahora con juegos de sombras y con exterioridades.

Acaso podríamos abordar ese problema primordial con esta pregunta: ¿qué efecto estético surge cuando aquellos dos poderes artísticos, de suyo separados, de lo apolíneo y de lo dionisíaco, entran juntos en actividad? O en una forma más breve: ¿qué relación mantiene la música con la imagen y con el concepto? - Schopenhauer, al que Richard Wagner alaba, precisamente con respecto a este punto, por su insuperable claridad y transparencia de exposición, se expresa sobre esto de manera muy detallada en el pasaje siguiente, que voy a reproducir aquí en toda su longitud. El *mundo como voluntad y representación,* I, p. 309: «A consecuencia de todo esto podemos considerar que el mundo aparencial, o naturaleza, y la música son

dos expresiones distintas de la misma cosa, la cual es por ello la única mediación de la analogía de ambas, y cuyo conocimiento es exigido para entender esa analogía. Cuando es considerada como expresión del mundo, la música es, según esto, un lenguaje sumamente universal, que incluso mantiene con la universalidad de los conceptos una relación parecida a la que éstos mantienen con las cosas individuales. Pero su universalidad no es en modo alguno aquella vacía universalidad de la abstracción, sino que es de una especie completamente distinta, y va unida con una determinación completa y clara. En esto se asemeja a las figuras geométricas y a los números, los cuales, en cuanto formas universales de todos los objetos posibles de la experiencia, y aplicables *a priori* a todos, no son, sin embargo, abstractos, sino intuitivos y completamente determinados. Todas las posibles aspiraciones, excitaciones y manifestaciones de la voluntad, todos aquellos procesos que se dan en el interior del ser humano y que la razón subsume bajo el amplio concepto negativo de sentimiento, pueden ser expresados mediante las infinitas melodías posibles, pero siempre en la universalidad de la mera forma, sin la materia, siempre únicamente según el en-sí, no según la apariencia, como el alma más íntima de ésta, sin cuerpo. Partiendo de esta relación íntima que la música tiene con la

esencia verdadera de todas las cosas es como puede explicarse también el que, cuando para cualquier escena, acción, suceso, ambiente resuena una música adecuada, ésta parezca abrirnos el sentido más secreto de aquellos y se presente como su comentario más justo y claro: asimismo, el que, a quien se entrega completamente a la impresión de una sinfonía, le parezca estar viendo desfilar a su lado todos los posibles sucesos de la vida y del mundo: sin embargo, cuando reflexiona, no puede aducir ninguna semejanza entre aquel juego sonoro y las cosas que le han pasado por la mente. Pues, como hemos dicho, la música se diferencia de todas las demás artes en que ella no es reflejo de la apariencia, o, más exactamente, de la objetualidad *(Objektität)* adecuada de la voluntad, sino, de manera inmediata, reflejo de la voluntad misma, y por tanto representa, con respecto a todo lo físico del mundo, lo metafísico, y con respecto a toda apariencia, la cosa en sí. Se podría, según esto, llamar al mundo tanto música corporalizada como voluntad corporalizada: partiendo de esto resulta explicable, por tanto, por qué la música hace destacar en seguida con una significatividad más alta toda pintura, más aún, toda escena de la vida real y del mundo; tanto más, claro está, cuanto más análoga sea su melodía al espíritu interno de la apariencia dada. En esto se basa el que a la

música se le pueda poner debajo una poesía como canto, o una representación intuitiva como pantomima, o ambas cosas como ópera. Tales imágenes individuales de la vida humana, puestas debajo del lenguaje universal de la música, no se unen o corresponden nunca a ella con una necesidad completa; sino que mantienen con ella tan sólo una relación de ejemplo fortuito para un concepto universal: representan en la determinación de la realidad aquello que la música expresa en la universalidad de la mera forma. Pues, lo mismo que los conceptos universales, las melodías son en cierto modo una abstracción de la realidad. En efecto, ésta, es decir, el mundo de las cosas individuales, es el que suministra lo intuitivo, lo particular e individual, el caso singular, tanto a la universalidad de los conceptos cuanto a la universalidad de las melodías, si bien estas dos universalidades se contraponen entre sí en cierto aspecto; en cuanto que los conceptos contienen tan sólo las formas primeramente abstraídas de la intuición, la corteza externa, por así decirlo, quitada de las cosas, y por tanto son, con toda propiedad, abstracciones; y la música, por el contrario, expresa el núcleo más íntimo, previo a toda configuración, o sea, el corazón de las cosas. Se podría expresar muy bien esta relación con el lenguaje de los escolásticos, diciendo: los conceptos son los *universalia post rem* [uni-

versales posteriores a la cosa], la música expresa, en cambio, los *universalia ante rem* [universales anteriores a la cosa], y la realidad, los *universalia in re* [universales en la cosa]. - Pero el que sea posible en general una relación entre una composición musical y una representación intuitiva se basa, como hemos dicho, en que ambas son expresiones, sólo que completamente distintas, de la misma esencia interna del mundo. Así, pues, cuando en el caso singular se da realmente tal relación, es decir, cuando el compositor musical ha sabido expresar en el lenguaje universal de la música los movimientos de la voluntad que construyen el núcleo de un acontecimiento: entonces la melodía de la canción, la melodía de la ópera están llenas de expresión. Sin embargo, la analogía descubierta por el compositor entre aquellas dos cosas tiene que haber surgido del conocimiento inmediato de la esencia del mundo, sin que su razón tenga consciencia de ello, y no es lícito que sea, con intencionalidad consciente, una imitación mediada por conceptos: en caso contrario, la música no expresa la esencia interna, la voluntad misma, sino que únicamente remeda, de manera insuficiente, su apariencia; como hace toda música propiamente imitativa». –

Por tanto, siguiendo la doctrina de Schopenhauer nosotros concebimos la música

como el lenguaje inmediato de la voluntad y sentimos incitada nuestra fantasía a dar forma a aquel mundo de espíritus que nos habla, mundo invisible y, sin embargo, tan vivamente agitado, y a corporeizárnoslo en un ejemplo análogo. Por otro lado, bajo el influjo de una música verdaderamente adecuada la imagen y el concepto alcanzan una significatividad más alta. Dos clases de efectos son, pues, los que la música dionisíaca suele ejercer sobre la facultad artística apolínea: la música incita a *intuir simbólicamente* la universalidad dionisíaca, y la música hace aparecer además la imagen simbólica *en una significatividad suprema.* De estos hechos, en sí comprensibles y no inasequibles a una observación un poco profunda, infiero yo la aptitud de la música para hacer nacer *el mito,* es decir, el ejemplo significativo, y precisamente el mito *trágico:* el mito que habla en símbolos acerca del conocimiento dionisíaco. A base del fenómeno del lírico he expuesto cómo en éste la música se esfuerza por dar a conocer en imágenes apolíneas su esencia propia: si ahora imaginamos que, en su intensificación suprema, la música tiene que intentar llegar también a una simbolización suprema, entonces tenemos que considerar posible que ella sepa encontrar también la expresión simbólica de su auténtica sabiduría dionisíaca; ¿y en qué otro

lugar habremos de buscar esa expresión si no en la tragedia y, en general, en el concepto *de lo trágico?*

Lo trágico no es posible derivarlo honestamente en modo alguno de la esencia del arte, tal como se concibe comúnmente éste, según la categoría única de la apariencia y de la belleza; sólo partiendo del espíritu de la música comprendemos la alegría por la aniquilación del individuo. Pues es en los ejemplos individuales de tal aniquilación donde se nos hace comprensible el fenómeno del arte dionisíaco, el cual expresa la voluntad en su omnipotencia, por así decirlo, detrás del *principium individuationis* [principio de individuación], la vida eterna más allá de toda apariencia y a pesar de toda aniquilación. La alegría metafísica por lo trágico es una trasposición de la sabiduría dionisíaca instintivamente inconsciente al lenguaje de la imagen: el héroe, apariencia suprema de la voluntad, es negado, para placer nuestro, porque es sólo apariencia, y la vida eterna de la voluntad no es afectada por su aniquilación. «Nosotros creemos en la vida eterna», así exclama la tragedia; mientras que la música es la idea inmediata de esa vida. Una meta completamente distinta tiene el arte del escultor: el sufrimiento del individuo lo supera Apolo aquí mediante la glorificación luminosa de la *eternidad de la apariencia,* la belleza triunfa aquí sobre el sufrimiento inherente a la vida, el dolor queda

en cierto sentido borrado de los rasgos de la naturaleza gracias a una mentira. En el arte dionisíaco y en su simbolismo trágico la naturaleza misma nos interpela con su voz verdadera, no cambiada: «¡Sed como yo! ¡Sed, bajo el cambio incesante de las apariencias, la madre primordial que eternamente crea, que eternamente compele a existir, que eternamente se apacigua con este cambio de las apariencias!».

DIECISIETE

También el arte dionisíaco quiere convencernos del eterno placer de la existencia: sólo que ese placer no debemos buscarlo en las apariencias, sino detrás de ellas. Debemos darnos cuenta de que todo lo que nace tiene que estar dispuesto a un ocaso doloroso, nos vemos forzados a penetrar con la mirada en los horrores de la existencia individual - y, sin embargo, no debemos quedar helados de espanto: un consuelo metafísico nos arranca momentáneamente del engranaje de las figuras mudables. Nosotros mismos somos realmente, por breves instantes, el ser primordial, y sentimos su indómita ansia y su indómito placer de existir; la lucha, el tormento, la aniquilación de las apariencias parécennos ahora necesarios, dada la sobreabundancia de las formas innumerables de existencia que se apremian y se empujan a vivir, dada la desbordante fecundidad de la voluntad del

mundo; somos traspasados por la rabiosa espina de esos tormentos en el mismo instante en que, por así decirlo, nos hemos unificado con el inmenso placer primordial por la existencia y en que presentimos, en un éxtasis dionisíaco, la indestructibilidad y eternidad de ese placer. A pesar del miedo y de la compasión, somos los hombres que viven felices, no como individuos, sino como lo *único* viviente, con cuyo placer procreador estamos fundidos.

La historia de la génesis de la tragedia griega nos dice ahora, con luminosa nitidez, que la obra de arte trágico de los griegos nació realmente del espíritu de la música: mediante ese pensamiento creemos haber hecho justicia por vez primera al sentido originario y tan asombroso del coro. Pero al mismo tiempo tenemos que admitir que el significado antes expuesto del mito trágico nunca llegó a serles transparente, con claridad conceptual, a los poetas griegos, y menos aún a los filósofos griegos; sus héroes hablan, en cierto modo, más superficialmente de como actúan; el mito no encuentra de ninguna manera en la palabra hablada su objetivación adecuada. Tanto la articulación de las escenas como las imágenes intuitivas revelan una sabiduría más profunda que la que el poeta mismo puede encerrar en palabras y conceptos: esto mismo se observa también en Shakespeare,

cuyo Hamlet, por ejemplo, en un sentido semejante, habla más superficialmente de como actúa, de tal modo que no es de las palabras, sino de una visión y apreciación profundizada del conjunto, de donde se ha de inferir aquella doctrina de Hamlet antes citada. En lo que se refiere a la tragedia griega, la cual se nos presenta, ciertamente, sólo como drama hablado, yo he sugerido incluso que esa incongruencia entre mito y palabra podría inducirnos con facilidad á tenerla por más superficial e insignificante de lo que es, y en consecuencia a presuponer también que ella producía un efecto más superficial que el que, según los testimonios de los antiguos, tuvo que producir: pues ¡qué fácilmente se olvida que lo que el poeta de las palabras no había conseguido, es decir, alcanzar la idealidad y espiritualización supremas del mito, podía conseguirlo en todo instante como músico creador! Nosotros, es cierto, tenemos que reconstruirnos la prepotencia del efecto musical casi por vía erudita, para probar algo de aquel consuelo incomparable que tiene que ser propio de la verdadera tragedia. Incluso esa prepotencia musical, sólo si nosotros fuéramos griegos la habríamos sentido como tal: mientras que en el desarrollo entero de la música griega - infinitamente más rica que la que a nosotros nos es conocida y familiar - creemos oír tan sólo la canción juvenil del genio

musical, entonada con un tímido sentimiento de fuerza. Los griegos son, como dicen los sacerdotes egipcios, los eternos niños, y también en el arte trágico son sólo unos niños que no saben qué sublime juguete ha nacido y - ha quedado roto entre sus manos.

Este esfuerzo del espíritu de la música por encontrar una revelación figurativa y mítica, que va intensificándose desde los comienzos de la lírica hasta la tragedia ática, se interrumpe de pronto, apenas alcanzado un desarrollo exuberante, y desaparece, por así decirlo, de la superficie del arte helénico: mientras que la consideración dionisíaca del mundo nacida de ese esfuerzo sobrevive en los Misterios y, a través de las más milagrosas metamorfosis y degeneraciones, no deja de atraer a sí las naturalezas más serias. ¿No volverá a ascender algún día como arte desde su profundidad mítica?

Ocúpanos aquí el problema de saber si el poder que logró que la tragedia, al chocar contra su oposición, se hiciese añicos, tendrá en todo tiempo suficiente fortaleza para impedir el redespertar artístico de la tragedia y de la consideración trágica del mundo. Si la tragedia antigua fue sacada de sus rieles por el instinto dialéctico orientado al saber y al optimismo de la ciencia, habría que inferir de este hecho una lucha eterna entre *la consideración teórica y la consideración trágica del mundo; y* sólo des-

pués de que el espíritu de la ciencia sea conducido hasta su límite, y de que su pretensión de validez universal esté aniquilada por la demostración de esos límites, sería lícito abrigar esperanzas de un renacimiento de la tragedia: como símbolo de esa forma de cultura tendríamos que colocar el *Sócrates cultivador de la música,* en el sentido antes explicado. En esta confrontación yo entiendo por espíritu de la ciencia aquella creencia, aparecida por vez primera en la persona de Sócrates, en la posibilidad de sondear la naturaleza y en la universal virtud curativa del saber.

Quien recuerde las consecuencias inmediatas de ese espíritu de la ciencia lanzado incansablemente hacia adelante, verá en seguida que el *mito* fue aniquilado por él y que la poesía quedó expulsada, por esta aniquilación, de su natural suelo ideal, y fue en lo sucesivo una poesía apátrida. Si hemos tenido razón al atribuir a la música la fuerza de poder volver a hacer nacer de sí el mito, también el espíritu de la ciencia habremos de buscarlo en la senda en que él se enfrenta hostilmente a esa fuerza creadora de mitos que la música posee. Esto acontece en el desarrollo del *ditirambo ático nuevo,* cuya música no expresaba ya la esencia interna, la voluntad misma, sino que sólo reproducía de modo insuficiente la apariencia, en una imitación mediada por conceptos: de esa música in-

ternamente degenerada se apartaron las naturalezas verdaderamente musicales con igual repugnancia que tenían por la tendencia de Sócrates, asesina del arte. El instinto, que actuaba con seguridad, de Aristófanes dio sin duda en el blanco cuando conjuntó en un mismo sentimiento de odio a Sócrates, la tragedia de Eurípides y la música de los nuevos ditirámbicos, y barruntó en los tres fenómenos los signos característicos de una cultura degenerada. De una manera sacrílega aquel ditirambo nuevo hizo de la música una copia imitativa de la apariencia, por ejemplo, de una batalla, de una tempestad marina, y con ello la despojó totalmente de su fuerza creadora de mitos. Pues si la música intenta suscitar nuestro deleite tan sólo forzándonos a buscar analogías externas entre un suceso de la vida y de la naturaleza y ciertas figuras rítmicas y ciertas sonoridades características de la música, si nuestro entendimiento debe contentarse con el conocimiento de esas analogías, entonces quedamos rebajados a un estado de ánimo en el que resulta imposible una concepción de lo mítico; pues el mito quiere ser sentido intuitivamente como ejemplificación única de una universalidad y verdad que tienen fija su mirada en lo infinito. La música verdaderamente dionisíaca se nos presenta como tal espejo universal de la voluntad del mundo: el acontecimiento intuitivo que en ese espejo

se refracta amplíase en seguida para nuestro sentimiento hasta convertirse en reflejo de una verdad eterna. A la inversa, tal acontecimiento intuitivo queda despojado en seguida de todo carácter mítico por la pintura musical *(Tonmalerei)* del ditirambo nuevo; ahora la música se ha convertido en un mezquino reflejo de la apariencia, y por ello es infinitamente más pobre que esta misma: con esa pobreza la música rebaja más aún, para nuestro sentimiento, la apariencia misma, hasta el punto de que ahora, por ejemplo, una batalla imitada musicalmente de ese modo se agota en ruido de marchas, sonidos de trompetas, etc., y nuestra fantasía queda detenida justo en esas superficialidades. La pintura musical es, por tanto, en todos los aspectos, el reverso de la fuerza creadora de mitos que es propia de la verdadera música; con ella la apariencia se vuelve más pobre de lo que es, mientras que con la música dionisíaca la apariencia individual se enriquece y se amplifica hasta convertirse en imagen del mundo. El espíritu no-dionisíaco logró una gran victoria cuando, en el desarrollo del ditirambo nuevo, enajenó ala música de sí misma y la rebajó a esclava de la apariencia. Eurípides, que, en un sentido superior, tiene que ser denominado una naturaleza completamente no-musical, es, justo por esa razón, un partidario apasionado de la nueva música ditirámbica, y, con

la prodigalidad propia de un ladrón, emplea todos sus efectismos y amaneramientos.

Vemos en actividad, en otro aspecto, la fuerza de ese espíritu no-dionisíaco, dirigido contra el mito, al volver nuestras miradas hacia el incremento en la tragedia, a partir de Sófocles, de la *representación de caracteres* y del refinamiento psicológico. El carácter no se dejará ya ampliar hasta convertirse en tipo eterno, sino que, por el contrario, mediante artificiales matices y rasgos marginales, mediante una nitidez finísima de todas las líneas producirá un efecto tan individual que el espectador no sentirá ya en modo alguno el mito, sino la poderosa verdad naturalista y la fuerza imitativa del artista. También aquí vemos la victoria de la apariencia sobre lo universal, así como el placer por el preparado anatómico individual, respiramos ya, por así decirlo, el aire de un mundo teórico, para el cual el conocimiento científico vale más que el reflejo artístico de una regla del mundo. El movimiento sobre la línea de lo característico avanza con rapidez: mientras que todavía Sófocles pinta caracteres enteros y somete el mito al yugo del despliegue refinado de los mismos, Eurípides no pinta ya más que grandes rasgos aislados de carácter, que saben manifestarse en pasiones vehementes; en la comedia ática nueva no hay ya más que máscaras con una sola expresión, viejos frívolos, rufianes enga-

ñados, pícaros esclavos, repetidos incansablemente. ¿Adónde se ha escapado ahora el espíritu formador de mitos propio de la música? Lo que de música queda todavía es, o bien música para la excitación, o bien música para el recuerdo, es decir, o bien un estimulante para nervios embotados y gastados, o bien pintura musical. Para la primera apenas sigue contando el texto colocado debajo: ya en Eurípides, cuando sus héroes o coros comienzan a cantar, las cosas no marchan bien; ¿hasta dónde se habrá llegado en sus insolentes sucesores?

Pero es en los *desenlaces* de los nuevos dramas donde más claramente se revela el nuevo espíritu no-dionisíaco. En la tragedia antigua se había podido sentir al final el consuelo metafísico, sin el cual no se puede explicar en modo alguno el placer por la tragedia: acaso sea en *Edipo en Colono* donde más puro resuene el sonido conciliador, procedente de un mundo distinto. Ahora que el genio de la música había huido de la tragedia, ésta murió en sentido estricto: pues ¿de dónde se podría extraer ahora aquel consuelo metafísico? Se buscó, por ello, una solución terrenal de la disonancia trágica; tras haber sido martirizado suficientemente por el destino, el héroe cosechaba un salario bien merecido, en un casamiento magnífico, en unas honras divinas. El héroe se había con-

vertido en un gladiador, al que, una vez bien desollado y cubierto de heridas, se le regalaba en ocasiones la libertad. El *deus ex machina* ha pasado a ocupar el puesto del consuelo metafísico. Yo no quiero decir que la consideración trágica del mundo quedase destruida en todas partes y de manera completa por el acosador espíritu de lo no-dionisíaco: lo único que sabemos es que aquélla tuvo que huir del arte y refugiarse, por así decirlo, en el inframundo, degenerando en culto secreto. Pero sobre el amplísimo campo de la superficie del ser helénico causaba estragos el soplo devastador de aquel espíritu que se da a conocer en esa forma de «jovialidad griega» de la que ya antes hemos hablado como de un senil e improductivo placer de existir; esa jovialidad es el reverso de la magnífica «ingenuidad» de los griegos antiguos, a la que se la ha de concebir, según la característica dada, como la flor, brotada de un abismo sombrío, de la cultura apolínea, como la victoria que con su reflejo de la belleza alcanza la voluntad helénica sobre el sufrimiento y sobre la sabiduría del sufrimiento. La forma más noble de aquella otra forma de «jovialidad griega», la alejandrina, es la jovialidad del *hombre teórico:* ella ostenta los mismos signos característicos que yo acabo de derivar del espíritu de lo no-dionisíaco, - el combatir la sabiduría y el arte dionisíacos, el intentar disolver el

mito, el reemplazar el consuelo metafísico por una consonancia terrenal, e incluso por un *deus ex machina* propio, a saber el dios de las máquinas y los crisoles, es decir, las fuerzas de los espíritus de la naturaleza conocidas y empleadas al servicio del egoísmo superior, el creer en una corrección del mundo por medio del saber, en una vida guiada por la ciencia, y ser también realmente capaz de encerrar al ser humano individual en un círculo estrechísimo de tareas solubles, dentro del cual dice jovialmente a la vida: «Te quiero: eres digna de ser conocida».

DIECIOCHO

Es un fenómeno eterno: mediante una ilusión extendida sobre las cosas la ávida voluntad encuentra siempre un medio de retener a sus criaturas en la vida y de forzarlas a seguir viviendo. A éste lo encadena el placer socrático del conocer y la ilusión de poder curar con él la herida eterna del existir, a aquél lo enreda el seductor velo de belleza del arte, que se agita ante sus ojos, al de más allá, el consuelo metafísico de que, bajo el torbellino de los fenómenos, continúa fluyendo indestructible la vida eterna: para no hablar de las ilusiones más vulgares y casi más enérgicas aún, que la voluntad tiene preparadas en cada instante. Aquellos tres grados de ilusión están reservados en general sólo a las naturalezas más noblemente dotadas, que sienten el peso y la gravedad de la existencia en general con hondo displacer, y a las que es preciso librar engañosamente de ese displa-

cer mediante estimulantes seleccionados. De esos estimulantes se compone todo lo que nosotros llamamos cultura: según cuál sea la proporción de las mezclas, tendremos una cultura preponderantemente *socrática, o artística, o trágica;* o si se nos quiere permitir unas ejemplificaciones históricas: hay, o bien una cultura alejandrina, o bien una cultura helénica, o bien una cultura budista.

Todo nuestro mundo moderno está preso en la red de la cultura alejandrina y reconoce como ideal el *hombre teórico,* el cual está equipado con las más altas fuerzas cognoscitivas y trabaja al servicio de la ciencia, cuyo prototipo y primer antecesor es Sócrates. Todos nuestros medios educativos tienen puesta originariamente la vista en ese ideal, toda otra existencia ha de afanarse esforzadamente por ponerse a su nivel, como existencia permitida, no como existencia propuesta. En un sentido casi horroroso, durante largo tiempo el hombre culto ha sido encontrado aquí únicamente en la forma del hombre docto; incluso nuestras artes poéticas han tenido que evolucionar a partir de imitaciones doctas, y en el efecto capital de la rima reconocemos todavía la génesis de nuestra forma poética a partir de experimentos artificiosos hechos con un lenguaje no familiar, con un lenguaje propiamente docto. ¡Qué incomprensible tendría que parecerle a un griego auténtico *Fausto,* el de suyo compren-

sible hombre culto moderno, el Fausto que se lanza insatisfecho a través de todas las facultades universitarias, entregado, por afán de saber, a la magia y al demonio, y al que basta poner junto a Sócrates con fines comparativos para darse cuenta de que el hombre moderno comienza a presentir los límites de aquel placer socrático del conocimiento y que, desde el vasto y desierto mar del saber, anhela una costa. Cuando Goethe dice en una ocasión a Eckermann, a propósito de Napoleón: «Sí, amigo mío, también existe una productividad de los actos» iss, recuerda con ello, de manera encantadoramente ingenua, que para el hombre moderno el hombre no teórico es algo increíble y que produce estupor, de tal modo que se precisa de nuevo de la sabiduría de un Goethe para encontrar comprensible, más aún, perdonable, una forma de existencia tan extraña.

¡Y ahora debemos no ocultarnos lo que se esconde en el seno de esa cultura socrática! ¡Un optimismo que se imagina no tener barreras! ¡Ahora debemos no asustarnos si los frutos de ese optimismo maduran, si la sociedad, acedada hasta en sus capas más bajas por semejante cultura, se estremece poco a poco bajo hervores y deseos exuberantes, si la creencia en la felicidad terrenal de todos, si la creencia en la posibilidad de tal cultura universal del saber se trueca poco a poco en la

amenazadora exigencia de semejante felicidad terrenal alejandrina, en el conjuro de un *deus ex machina* euripideo! Nótese esto: la cultura alejandrina necesita un estamento de esclavos para poder tener una existencia duradera: pero, en su consideración optimista de la existencia, niega la necesidad de tal estamento, y por ello, cuando se ha gastado el efecto de sus bellas palabras seductoras y tranquilizadoras acerca de la «dignidad del ser humano» y de la «dignidad del trabajo», se encamina poco a poco hacia una aniquilación horripilante. No hay nada más terrible que un estamento bárbaro de esclavos que haya aprendido a considerar su existencia como una injusticia y que se disponga a tomar venganza no sólo para sí, sino para todas las generaciones. Frente a tales amenazadoras tempestades, quién se atreverá a apelar con ánimo seguro a nuestras pálidas y fatigadas religiones, las cuales han degenerado en sus fundamentos hasta convertirse en religiones doctas: de tal modo que el mito, presupuesto necesario de toda religión, está ya en todas partes tullido, y hasta en este campo ha conseguido imponerse aquel espíritu optimista del que acabamos de decir que es el germen de aniquilamiento de nuestra sociedad.

Mientras el infortunio que dormita en el seno de la cultura teórica comienza a angustiar poco a

poco al hombre moderno, y éste, inquieto, recurre, sacándolos del tesoro de sus experiencias, a ciertos medios para desviar ese peligro, sin creer realmente él mismo en esos medios; es decir, mientras el hombre moderno comienza a presentir sus propias consecuencias: ciertas naturalezas grandes, de inclinaciones universales, han sabido utilizar con increíble sensatez el armamento de la ciencia misma para mostrar los límites y el carácter condicionado del conocer en general y para negar con ello decididamente la pretensión de la ciencia de poseer una validez universal y unas metas universales: en esta demostración ha sido reconocida por vez primera como tal aquella idea ilusoria que, de la mano de la causalidad, se arroga la posibilidad de escrutar la esencia más íntima de las cosas. La valentía y sabiduría enormes de *Kant* y de *Schopenhauer* consiguieron la victoria más difícil, la victoria sobre el optimismo que se esconde en la esencia de la lógica, y que es, a su vez, el sustrato de nuestra cultura. Si ese optimismo, apoyado en las *aeternae veritates* [verdades eternas] para él incuestionables, ha creído en la posibilidad de conocer y escrutar todos los enigmas del mundo y ha tratado el espacio, el tiempo y la causalidad como leyes totalmente incondicionales de validez universalísima, Kant reveló que propiamente esas leyes servían tan sólo para elevar la mera aparien-

cia, obra de Maya, a realidad única y suprema y para ponerla en lugar de la esencia más íntima y verdadera de las cosas, y para hacer así imposible el verdadero conocimiento acerca de esa esencia, es decir, según una expresión de Schopenhauer, para adormilar más firmemente aún al soñador (El *mundo como voluntad y representación,* I, p. 498). Con este conocimiento se introduce una cultura qué yo me atrevo a denominar trágica: cuya característica más importante es que la ciencia queda reemplazada, como meta suprema, por la sabiduría, la cual, sin que las seductoras desviaciones de las ciencias la engañen, se vuelve con mirada quieta hacia la imagen total del mundo e intenta aprehender en ella, con un sentimiento simpático de amor, el sufrimiento eterno como sufrimiento propio. Imaginémonos una generación que crezca con esa intrepidez de la mirada, con esa heroica tendencia hacia lo enorme, imaginémonos el paso audaz de estos matadores de dragones, la orgullosa temeridad con que vuelven la espalda a todas las doctrinas de debilidad de aquel optimismo, para «vivir resueltamente» en lo entero y pleno: ¿acaso no sería necesario que el hombre trágico de esa cultura, en su autoeducación para la seriedad y para el horror, tuviese que desear un arte nuevo, el arte del consuelo metafísico, la tragedia, como la Helena a él debida, y que exclamar con Fausto:

¿Y no debo yo, con la violencia más llena de anhelo, traer a la vida esa figura única entre todas?

Pero después de que la cultura trágica ha sido quebrantada desde dos lados y no es ya capaz de sostener el cetro de su infalibilidad más que con manos temblorosas, en primer lugar por el miedo a sus propias consecuencias, que ella comienza poco a poco a presentir, y luego porque ella misma no está ya convencida, con la ingenua confianza anterior, de la validez eterna de su fundamento: es un triste espectáculo el ver cómo el baile de su pensar se lanza anhelante hacia figuras siempre nuevas, para abrazarlas, y luego, de súbito, las deja marchar horrorizado, como hace Mefistófeles con las lamias tentadoras. El signo característico de esta «quiebra», de la que todo el mundo suele decir que constituye la dolencia primordial de la cultura moderna, consiste, en efecto, en que el hombre teórico se asusta de sus consecuencias, e, insatisfecho, no se atreve ya a confiarse a la terrible corriente helada de la existencia: angustiado corre de un lado para otro por la orilla. Ya no quiere tener nada en su totalidad, en una totalidad que incluye también la entera crueldad natural de las cosas. Hasta tal punto lo ha reblandecido la considera-

ción optimista. Además, se da cuenta de que una cultura construida sobre el principio de la ciencia tiene que sucumbir cuando comienza a volverse ilógica, es decir, a retroceder ante sus consecuencias. Nuestro arte revela esta calamidad universal: es inútil apoyarse imitativamente en todos los grandes períodos y naturalezas productivos, es inútil reunir alrededor del hombre moderno, para consuelo suyo, toda la literatura universal, y situarlo en medio de los estilos artísticos y de los artistas de todos los tiempos para que, como hizo Adán con los animales, les dé un nombre: él continúa siendo el eterno hambriento, el «crítico» sin placer ni fuerza, el hombre alejandrino, que en el fondo es un bibliotecario y un corrector y que se queda miserablemente ciego a causa del polvo de los libros y las erratas de imprenta.

DIECINUEVE

El contenido más íntimo de esa cultura socrática no es posible calificarlo con mayor agudeza que denominándola *la cultura de la ópera:* pues es en este campo donde la cultura ha hablado con particular ingenuidad acerca de su querer y conocer, llenándonos de asombro cuando comparamos la génesis de la ópera y el hecho del desarrollo de la misma con las eternas verdades de lo apolíneo y de lo dionisíaco. Recordaré en primer término la génesis del *stilo rappresentativo y* del recitado. ¿Es creíble que esta música de ópera completamente volcada hacia lo exterior, incapaz de devoción, haya podido ser acogida y albergada con favor entusiasta, como si fuera, por así decirlo, el renacimiento de toda verdadera música, por una época de la que acababa de alzarse la música inefablemente sublime y sagrada de Palestrina? Y, por otro lado, ¿quién haría responsable del gusto por la

ópera, que se difundió con tanto ímpetu, únicamente a la sensualidad, ávida de distracciones, de aquellos círculos florentinos y a la vanidad de sus cantantes dramáticos? Que en la misma época, más aún, en el mismo pueblo se despertase, junto al edificio abovedado de las armonías de Palestrina, en cuya construcción había trabajado toda la Edad Media cristiana, aquella pasión por un modo semimusical de hablar, es algo que yo sólo consigo explicármelo por una *tendencia extra-artística* actuante en la esencia del recitado.

Al oyente deseoso de percibir con claridad la palabra bajo el canto se adapta el cantante hablando más que cantando, acentuando con este semicanto la expresión patética de la palabra: mediante esta acentuación del *pathos* el cantante facilita la comprensión de la palabra y supera aquella mitad de música que todavía queda. El auténtico peligro que ahora le amenaza es que alguna vez otorgue a destiempo preponderancia a la música, con lo que el *pathos* del discurso y la claridad de la palabra tendrían que perecer en seguida: mientras que, por otro lado, el cantante siente siempre el instinto de descargarse en la música y de exhibir su voz de manera virtuosista. Aquí acude en su ayuda el «poeta», que sabe ofrecerle suficientes ocasiones para interjecciones líricas, para repeticiones de palabras y sentencias, etc.: en estos pasajes el can-

tante puede ahora descansar en el elemento puramente musical, sin atender a la palabra. Este alternarse de discurso afectivamente insistente, pero cantado sólo a medias, y de interjección cantada del todo, que está en la esencia del *stilo rappresentativo,* este esfuerzo, que alterna con rapidez, por actuar unas veces sobre el concepto y sobre la representación, y otras sobre el fondo musical del oyente, es algo tan completamente innatural y tan íntimamente opuesto a los instintos artísticos así de lo dionisíaco como de lo apolíneo, que es preciso inferir un origen del recitado situado fuera de todos los instintos artísticos. De acuerdo con esta descripción, hay que definir el recitado como una mezcolanza de declamación épica y de declamación lírica, mezcolanza que, desde luego, no es en modo alguno una mezcla íntimamente estable, que en cosas tan completamente dispares no se podía obtener, sino una conglutinación totalmente externa, de mosaico, algo de lo que no hay ningún modelo ni en el campo de la naturaleza ni en el de la experiencia. *Pero no fue ésa la opinión de aquellos inventores del recitado:* antes bien, ellos mismos, y con ellos su época, creyeron que con aquel *stilo rappresentativo* quedaba resuelto el misterio de la música antigua, único por el cual se podía explicar el enorme efecto de un Orfeo, de un Anfión, más aún, también de la tragedia griega.

El nuevo estilo fue considerado como la resurrección de la más eficaz de todas las músicas, la música griega antigua: más aún, dada la concepción general y completamente popular del mundo homérico *como mundo primordial,* érale lícito a la gente entregarse al sueño de que ahora había bajado de nuevo hasta los comienzos paradisíacos de la humanidad, en la que también la música tenía que haber poseído necesariamente aquella pureza, poder e inocencia insuperados de que los poetas sabían hablar tan conmovedoramente en sus comedias pastoriles. Penetramos aquí con la mirada en el devenir más íntimo de ese género artístico propiamente moderno, la ópera: una necesidad poderosa crea aquí por la fuerza un arte, pero es una necesidad de índole no estética: la nostalgia del idilio, la creencia en una existencia ancestral del hombre artístico y bueno. El recitado fue considerado como el redescubierto lenguaje de aquel primer hombre; la ópera, como el reenco itrado país de aquel ser idílica o heroicamente bueno, que en todas sus acciones obedece a la vez a un instinto artístico natural, que, en todo lo que ha de decir, canta al menos un poco, para cantar en seguida a plena voz, a la más ligera excitación afectiva. A nosotros nos es ahora igual que con esta recreada imagen del artista paradisíaco los humanistas de entonces combatiesen la vieja idea eclesiástica

acerca del hombre corrompido y perdido de suyo: de tal modo que hubiera que entender la ópera como el dogma, opuesto a aquél, acerca del hombre bueno, dogma con el que se habría encontrado a la vez un medio de consuelo contra aquel pesimismo hacia el cual quienes más fuertemente atraídos se sentían, dada la horrenda inseguridad de todas las circunstancias, eran precisamente los espíritus serios de aquel tiempo. Bástenos con haber visto que la magia propiamente dicha y, con ello, la génesis de esta nueva forma de arte residen en la satisfacción de una necesidad totalmente no-estética, en la glorificación optimista del ser humano en sí, en la concepción del hombre primitivo como hombre bueno y artístico por naturaleza: ese principio de la ópera se ha transformado poco a poco en una *exigencia* amenazadora y espantosa, que, teniendo en cuenta los movimientos socialistas del presente, nosotros no podemos ya dejar de oír. El «hombre bueno primitivo» quiere sus derechos: ¡qué perspectivas paradisíacas!

Voy a añadir otra confirmación igualmente clara de mi opinión de que la ópera está construida sobre los mismos principios que nuestra cultura alejandrina. La ópera es fruto del hombre teórico, del lego crítico, no del artista: uno de los hechos más extraños en la historia de todas las artes. Fue una exigencia de oyentes propiamente

inmusicales la de que es necesario que se entienda sobre todo la palabra: de tal manera que, según ellos, sólo se podía aguardar una restitución del arte musical si se descubría un modo de cantar en el que la palabra del texto dominase sobre el contrapunto como el señor domina sobre el siervo. Pues las palabras, se decía, superan en nobleza al sistema armónico que las acompaña tanto como el alma supera en nobleza al cuerpo. Con la rudeza lega e inmusical de estas opiniones se trató en los comienzos de la ópera la unión de música, imagen y palabra; en el sentido de esta estética llegóse también, en los aristocráticos círculos legos de Florencia, a los primeros experimentos por parte de los poetas y cantantes patrocinados en ellos. El hombre artísticamente impotente crea para sí una especie de arte, cabalmente porque es el hombre no-artístico de suyo. Como ese hombre no presiente la profundidad dionisíaca de la música, transforma el goce musical en una retórica intelectual de palabras y sonidos de la pasión en *stilo rappresentativo* y en una voluptuosidad de las artes del canto; como no es capaz de contemplar ninguna visión, obliga al maquinista y al decorador a servirle; como no sabe captar la verdadera esencia del artista, hace que aparezca mágicamente delante de él, a su gusto, el «hombre artístico primitivo», es decir, el hombre que, cuando se apasiona, canta

y dice versos. Se traslada en sueños a una época en la que la pasión basta para producir cantos y poemas: como si alguna vez el afecto hubiera sido capaz de crear algo artístico. El presupuesto de la ópera es una creencia falsa acerca del proceso artístico, a saber, la creencia idílica de que propiamente todo hombre sensible es un artista. En el sentido de esa creencia, la ópera es la expresión de los legos en arte, que dictan sus leyes con el jovial optimismo propio del hombre teórico.

Si deseásemos reunir en un concepto único las dos ideas recién descritas que intervienen en la génesis de la ópera, no nos quedaría más que hablar de una *tendencia idílica de la ópera:* en lo cual habríamos de servirnos únicamente del modo de expresarse y de la explicación de Schiller. O bien, dice Schiller, la naturaleza y el ideal son objeto de duelo, cuando aquélla es representada como perdida y éste como inalcanzado. O bien ambos son objeto de alegría, en cuanto son representados como reales. Lo primero produce la alegría en sentido estricto, lo segundo, el idilio en el sentido más amplio. Aquí hemos de llamar en seguida la atención sobre la característica común de esas dos ideas que están en la génesis de la ópera, característica consistente en que el ideal no es sentido en ellas como inalcanzado, ni la naturaleza como perdida. Según ese modo de sentir, hubo una épo-

ca primitiva del ser humano en la que éste se hallaba junto al corazón de la naturaleza, y en esa naturalidad había alcanzado a la vez, en una bondad y una vida artística paradisíacas, el ideal de la humanidad: de ese hombre primitivo perfecto descenderíamos todos nosotros, más aún, seríamos todavía su fiel trasunto: sólo que tendríamos que expulsar de nosotros algunas cosas para reconocernos otra vez como ese hombre primitivo, desprendiéndonos voluntariamente de la erudición superflua, de la cultura excesiva. El hombre culto del Renacimiento se hacía llevar de nuevo, por su imitación operística de la tragedia griega, a tal acorde de naturaleza e ideal, a una realidad idílica, utilizaba esa tragedia como Dante utilizó a Virgilio, para ser conducido hasta las puertas del paraíso: mientras que, a partir de aquí, él sigue avanzando por sí mismo y pasa de una imitación de la suprema forma griega de arte a un «restablecimiento de todas las cosas», a una reproducción del mundo artístico originario del ser humano. ¡Qué confiada bondad de ánimo la de estas aspiraciones temerarias, en el seno de la cultura teórica! - explicable únicamente por la consoladora creencia de que «el hombre en sí» es el héroe de ópera eternamente virtuoso, el pastor que eternamente toca la flauta o canta, y que tiene que acabar siempre reencontrándose a sí mismo como tal, en el

caso de que alguna vez se haya perdido de verdad a sí mismo por algún tiempo, fruto únicamente de aquel optimismo que se eleva cual una columna de perfume dulcemente seductora de la hondura de la consideración socrática del mundo.

En los rasgos de la ópera no hay, pues, en modo alguno aquel dolor elegíaco de una pérdida eterna, sino, más bien, la jovialidad del eterno reencontrar, el cómodo placer por un mundo idílico real, o que al menos podemos imaginar en todo momento como real: acaso alguna vez se presienta aquí que esa presunta realidad no es más que un jugueteo fantasmagórico y ridículo, al que todo hombre capaz de confrontarlo con la terrible seriedad de la verdadera naturaleza y de compararlo con las auténticas escenas primitivas de los comienzos de la humanidad tendría que increpar con asco de este modo: ¡Fuera ese fantasma! Sin embargo, nos engañaríamos si creyéramos que simplemente con un enérgico grito se podría ahuyentar como a un espectro ese ser de broma que es la ópera. Quien quiera aniquilar la ópera tiene que emprender la lucha contra aquella jovialidad alejandrina que en ella habla con tanta ingenuidad acerca de su idea favorita, más aún, cuya auténtica forma de arte es ella. Mas ¿qué puede aguardarse para el arte mismo de la actuación de una forma de arte cuyos orígenes no residen en modo alguno

en el ámbito estético, y que más bien se ha infiltrado como un intruso en el ámbito artístico, desde una esfera a medias moral, y sólo acá y allá ha podido engañar alguna vez acerca de esa génesis híbrida? ¿De qué savias se alimenta ese ser parasitario que es la ópera, si no de las del verdadero arte? ¿No es presumible que, bajo sus seducciones idílicas, bajo sus artes lisonjeras alejandrinas, la tarea suprema y que hay que llamar verdaderamente seria del arte - el redimir al ojo de penetrar con su mirada en el horror de la noche y el salvar al sujeto, mediante el saludable bálsamo de la apariencia, del espasmo de los movimientos de la voluntad - degenerará en una tendencia vacía y disipadora hacia la diversión? ¿Qué se hace de las verdades eternas de lo dionisíaco y de lo apolíneo, con una mezcolanza de estilos como la que he mostrado que existe en la esencia del *stilo rappresentátiv*o?, ¿donde la música es considerada como un siervo, la palabra del texto como un señor, donde la música es comparada con el cuerpo, la palabra del texto con el alma?, ¿donde en el mejor de los casos la meta suprema estará dirigida hacia una pintura musical transcriptiva, de modo similar a como ocurrió en otro tiempo en el ditirambo ático nuevo?, donde se ha despojado completamente a la música de su verdadera dignidad, la de ser espejo dionisíaco del mundo, de tal manera que lo

único que le queda es remedar, como esclava de la apariencia, la esencia formal de ésta, y producir un deleite externo con el juego de las líneas y de las proporciones. Para una consideración rigurosa, esa funesta influencia de la ópera sobre la música coincide exactamente con el entero desarrollo de la música moderna; el optimismo latente en la génesis de la ópera y en la esencia de la cultura representada por ella ha conseguido despojar a la música, con una rapidez angustiante, de su destino universal dionisíaco e inculcarle un carácter de diversión, de juego con las formas: con ese cambio sólo sería lícito comparar acaso la metamorfosis del hombre esquileo en el hombre jovial alejandrino.

Pero si, en la ejemplificación sugerida con esto, hemos tenido razón en relacionar la desaparición del espíritu dionisíaco con una transformación y degeneración sumamente llamativas, pero todavía no aclaradas, del hombre griego - ¡qué esperanzas tienen que reanimarse en nosotros cuando los auspicios más seguros nos garantizan un *proceso inverso, un despertargradual del espíritu dionisíaco* en nuestro mundo actual! No es posible que la fuerza divina de Heracles se debilite eternamente en la voluptuosa servidumbre a Ónfale. Del fondo dionisíaco del espíritu alemán se ha alzado un poder que nada tiene en común con las condi-

ciones primordiales de la cultura socrática y que no es explicable ni disculpable a base de ellas, antes bien es sentido por esa cultura como algo inexplicable y horrible, como algo hostil y prepotente, *la música alemana,* cual hemos de entenderla sobre todo en su poderoso curso solar desde Bach a Beethoven, desde Beethoven a Wagner. ¿Qué podrá hacer el socratismo de nuestros días, ansioso de conocimientos, con este demón surgido de profundidades inacabables? Ni partiendo de los encajes y arabescos de la melodía operística, ni con ayuda del tablero aritmético de la fuga y de la dialéctica contrapuntística se encontrará la fórmula a cuya luz tres veces potente fuese posible sojuzgar a ese demón y forzarle a hablar. ¡Qué espectáculo el de nuestros estéticos cuando ahora intentan golpear y atrapar con la red de una «belleza» propia de ellos al genio de la música que ante sus ojos se mueve con vida incomprensible, y hacen movimientos que no quieren ser juzgados ni con el criterio de la belleza eterna ni con el de lo sublime. Basta con ver una vez de cerca y en persona a estos protectores de la música, cuando tan infatigablemente exclaman ¡belleza!, ¡belleza!, ya sea que al decirlo se comporten como los hijos predilectos de la naturaleza, mimados y formados en el seno de lo bello, ya sea que busquen, más bien, una forma que encubra mendazmente su

propia rudeza, un pretexto estético para su propia frialdad, pobre en sentimientos: y aquí pienso, por ejemplo, en Otto Jahn. Pero que el mentiroso y el hipócrita tengan cuidado con la música alemana: pues precisamente ella es, en medio de toda nuestra cultura, el único espíritu de fuego limpio, puro y purificador, desde el cual y hacia el cual, como en la doctrina del gran Heráclito de Éfeso, se mueven en doble órbita todas las cosas: todo lo que nosotros llamamos ahora cultura, formación, civilización tendrá que comparecer alguna vez ante el infalible juez Dioniso.

Si luego recordamos cómo Kant y Shopenhauer dieron al espíritu *de la filosofía alemana,* brotada de idénticas fuentes, la posibilidad de aniquilar el satisfecho placer de existir del socratismo científico, al demostrar los límites de éste, cómo con esta demostración se inició un modo infinitamente más profundo y serio de considerar los problemas éticos y el arte, modo que podemos calificar realmente de *sabiduría dionisíaca* expresada en conceptos: ¿a qué apunta ahora el misterio de esa unidad entre la música alemana y la filosofía alemana sino a una nueva forma de existencia, sobre cuyo contenido podemos informarnos únicamente presintiéndolo a base de analogías helénicas? Pues para nosotros que estamos en la línea divisoria entre dos formas distintas de existencia,

el modelo helénico conserva el inconmensurable valor de que en él están acuñadas también, en una forma clásicamente instructiva, todas aquellas transiciones y luchas: sólo que, por así decirlo, nosotros revivimos analógicamente en orden inverso las grandes épocas capitales del ser helénico y, por ejemplo, ahora parecemos retroceder desde la edad alejandrina hacia el período de la tragedia. Aquí alienta en nosotros el sentimiento de que el nacimiento de una edad trágica ha de significar para el espíritu alemán únicamente un retorno a sí mismo, un bienaventurado reencontrarse, después de que, por largo tiempo, poderes enormes, infiltrados desde fuera, habían forzado a vivir esclavo de su forma al que vegetaba en una desamparada barbarie de la forma. Por fin ahora, tras su regreso a la fuente primordial de su ser, le es lícito osar presentarse audaz y libre delante de todos los pueblos, sin los andadores de una civilización latina: con tal de que sepa aprender firmemente de un pueblo del que es lícito decir que el poder aprender de él constituye ya una alta gloria y una rareza que honra, de los griegos. Y de esos maestros supremos, ¿cuándo necesitaríamos nosotros más que ahora, que estamos asistiendo *al renacimiento de la tragedia* y corremos peligro de no saber de dónde viene ella, de no poder explicarnos adónde quiere ir?

VEINTE

Convendría que alguna vez se ponderase, bajo los ojos de un juez no sobornado, en qué tiempo y en qué hombres el espíritu alemán se ha esforzado hasta ahora con máxima energía por aprender de los griegos; y si admitimos con confianza que esa alabanza única tendría que ser adjudicada a la nobilísima lucha de Goethe, Schiller y Winckelmann por la cultura, habría que añadir en todo caso que desde aquel tiempo, y después de los influjos inmediatos de aquella lucha, se ha vuelto cada vez más débil, de manera incomprensible, el esfuerzo de llegar por una misma vía a la cultura y a los griegos. Para no tener que desesperar completamente del espíritu alemán, ¿no debería sernos lícito sacar de aquí la conclusión de que, en algún punto capital, tampoco aquellos luchadores consiguieron penetrar en el núcleo del ser helénico ni establecer una duradera alianza amorosa entre la

cultura alemana y la griega? - de tal manera que acaso un reconocimiento inconsciente de ese fallo habría suscitado también en las naturalezas más serias la acobardada duda de si ellas llegarían, después de tales predecesores, más lejos que éstos por ese camino de la cultura y de si llegarían en absoluto a la meta. Por eso desde aquel tiempo vemos degenerar de la manera más inquietante el juicio sobre el valor de los griegos para la cultura; en los campos más diferentes del espíritu y del no-espíritu puede oírse la expresión de una compasiva superioridad; en otros sitios, una retórica completamente ineficaz se entretiene jugueteando con la «armonía griega», la «belleza griega», la «jovialidad griega». Y justo en los círculos cuya dignidad podría consistir en sacar infatigablemente agua del lecho del río griego, para la salvación de la cultura alemana, en los círculos de quienes enseñan en las instituciones superiores de cultura, es donde mejor se ha aprendido a arreglarse temprana y cómodamente con los griegos, llegando no raras veces hasta un abandono escéptico del ideal helénico y hasta una perversión total del verdadero propósito de todos los estudios sobre la Antigüedad. Quien en tales círculos no se ha agotado íntegramente en el esfuerzo de ser un competente corrector de textos antiguos o un microscopista histórico-natural del lenguaje, acaso ande buscando apro-

piarse «históricamente» *(historisch),* junto a otras antigüedades, también de la Antigüedad griega, pero en todo caso según el método propio y con los gestos de superioridad propios de nuestra historiografía culta de ahora. Si, en consecuencia, la auténtica fuerza formativa de las instituciones superiores de enseñanza no ha sido nunca, en verdad, más baja y débil que en el presente, si el «periodista», esclavo de papel del día, ha triunfado, en todo lo que se refiere a la cultura, sobre el docente superior, y a este último no le queda más que la metamorfosis, ya presenciada con frecuencia, de moverse ahora también él en la manera de hablar propia del periodista, con la «ligera elegancia» de esa esfera, cual una mariposa jovial y culta - ¿con qué penosa confusión tendrán tales hombres cultos de semejante presente que mirar de hito en hito ese fenómeno, la resurrección del espíritu dionisíaco y el renacimiento de la tragedia, que sólo se podría comprender por analogía partiendo de lo más profundo del genio helénico, incomprendido hasta ahora? No hay ningún otro período artístico en el que lo que se llama la cultura y el auténtico arte hayan sido tan ajenos y tan hostiles el uno al otro como lo vemos con nuestros propios ojos en el presente. Nosotros comprendemos el motivo por el que una cultura tan débil odia al verdadero arte; de él teme su ocaso.

¡Pero es que no habría agotado sus fuerzas vitales toda una especie de cultura`, a saber, aquella cultura socrático-alejandrina, una vez que ha podido culminar en algo tan endeble y flaco como la cultura del presente! Si héroes como Schiller y Goethe no lograron forzar aquella puerta mágica que conduce a la montaña mágica helénica, si, con todo su esfuerzo valerosísimo, no fueron más allá de aquella nostálgica mirada que, desde la Táuride bárbara, envía a través del mar hacia la patria la Ifigenia goetheana, qué esperanzas les quedarían a los epígonos de tales héroes, si la puerta no se les abriese por sí misma, en un lado completamente distinto, no rozado por ninguno de los esfuerzos de la cultura habida hasta ahora, a los acentos místicos de la resucitada música trágica.

Que nadie intente debilitar nuestra fe en un renacimiento ya inminente de la Antigüedad griega; pues en ella encontramos la única esperanza de una renovación y purificación del espíritu alemán por la magia de fuego de la música. ¿Qué otra cosa podríamos mencionar que, en la desolación y decaimiento de la cultura de ahora, pudiese despertar alguna expectativa consoladora para el futuro? En vano andamos al acecho de una única raíz que haya echado ramas vigorosas, de un pedazo de tierra sana y fértil: por todas partes polvo, arena, rigidez, consunción. Aquí un hombre aislado y sin

consuelo no podría elegir mejor símbolo que el caballero con la muerte y el diablo, tal como nos lo dibujó Durero, el caballero recubierto con su armadura, de dura, broncínea mirada, que emprende su camino de espanto, sin que lo desvíen sus horripilantes compañeros, y, sin embargo, desesperanzado, sólo con el corcel y el perro. Nuestro Schopenhauer fue un caballero dureriano de este tipo: le faltaba toda esperanza, pero quería la verdad. No existe su igual.

Mas, cuando lo toca la magia dionisíaca, ¡cómo cambia de pronto ese desierto, que acabamos de describir tan sombríamente, de nuestra fatigada cultura! Un viento huracanado coge todas las cosas inertes, podridas, quebradas, atrofiadas, las envuelve, formando un remolino, en una roja nube de polvo y se las lleva cual un buitre a los aires. Perplejas buscan lo desaparecido nuestras miradas: pues lo que ellas ven ha ascendido como desde un foso hasta una luz de oro, tan pleno y verde, tan exuberantemente vivo, tan nostálgicamente inconmensurable. La tragedia se asienta en medio de ese desbordamiento de vida, sufrimiento y placer, en un éxtasis sublime, y escucha un canto lejano y melancólico - éste habla de las Madres del ser, cuyos nombres son: Ilusión, Voluntad, Dolor. - Sí, amigos míos, creed conmigo en la vida dionisíaca y en el renacimiento de la tragedia. El tiempo del

hombre socrático ha pasado: coronaos de hiedra, tomad en la mano el tirso y no os maravilléis si el tigre y la pantera se tienden acariciadores a vuestras rodillas. Ahora osad ser hombres trágicos: pues seréis redimidos. ¡Vosotros acompañaréis al cortejo dionisíaco desde India hasta Grecia! ¡Armaos para un duro combate, pero creed en los milagros de vuestro dios!

VEINTIUNO

Volviendo de estos tonos exhortatorios al estado de ánimo que conviene al hombre contemplativo, repito que sólo de los griegos se puede aprender qué es lo que semejante despertar milagroso y súbito de la tragedia ha de significar para el fondo vital más íntimo de un pueblo. El pueblo de los Misterios trágicos es el que libra las batallas contra los persas: y, a su vez, el pueblo que ha mantenido esas guerras necesita la tragedia como bebida curativa necesaria. ¿Quién iba a suponer que cabalmente en ese pueblo habría todavía una efusión tan equilibrada y vigorosa del sentimiento político más simple, de los instintos naturales de la patria, del espíritu guerrero originario y varonil, después de que a lo largo de varias generaciones había sido agitado hasta lo más íntimo por las fortísimas convulsiones del demón dionisíaco? Pues así como cuando hay una propagación im-

portante de excitaciones dionisíacas se puede siempre advertir que la liberación dionisíaca de las cadenas del individuo se manifiesta ante todo en un menoscabo, que llega hasta la indiferencia, más aún, hasta la hostilidad, de los instintos políticos, igualmente es cierto, por otro lado, que el Apolo formador de estados es también el genio del *principium individuationis,* y que ni el Estado ni el sentimiento de la patria pueden vivir sin afirmación de la personalidad individual. Para salir del orgiasmo no hay, para un pueblo, más que un único camino, el camino que lleva al budismo indio, el cual, para ser soportado en su anhelo de hundirse en la nada, necesita de esos raros estados extáticos que alzan las cosas por encima del espacio, del tiempo y del individuo: de igual manera que esos estados exigen, a su vez, una filosofía que enseñe a superar con una representación el displacer indescriptible de los estados intermedios. De manera igualmente necesaria, un pueblo, a partir de una vigencia incondicional de los instintos políticos, cae en una vía de mundanización extrema, cuya expresión más grandiosa, pero también más horrorosa, es el *imperium* romano.

Situados entre India y Roma, y empujados a una elección tentadora, los griegos consiguieron inventar con clásica pureza una tercera forma, de la cual no usaron, ciertamente, largo tiempo, pero

que, justo por ello, está destinada a la inmortalidad. Pues que los predilectos de los dioses mueren pronto eso es algo que se cumple en todas las cosas, pero asimismo es cierto que luego viven eternamente con los dioses. No se exija, pues, de las cosas más nobles que posean la firme resistencia del cuero; la recia duración, tal como fue propia, por ejemplo, del instinto nacional romano, no forma parte, verosímilmente, de los predicados necesarios de la perfección. Mas si preguntamos cuál fue la medicina que permitió a los griegos, en su gran época, pese al extraordinario vigor de sus instintos dionisíacos y políticos, no quedar agotados ni por un ensimismamiento extático ni por una voraz ambición de poder y de honor universales, sino alcanzar aquella mezcla magnífica que tiene un vino generoso, el cual calienta y a la vez suscita un estado de ánimo contemplativo, tenemos que acordarnos del poder enorme de la *tragedia,* poder que excita, purifica y descarga la vida entera del pueblo; su valor supremo lo presentiremos tan sólo si, cual ocurría entre los griegos, ese poder se nos presenta como el compendio de todas las fuerzas curativas profilácticas, como el mediador soberano entre las cualidades más fuertes y de suyo más fatales del pueblo.

La tragedia absorbe en sí el orgiasmo musical más alto, de modo que es ella la que, tanto entre

los griegos como entre nosotros, lleva derechamente la música a su perfección, pero luego sitúa junto a ella el mito trágico y el héroe trágico, el cual entonces, semejante a un titán poderoso, toma sobre sus espaldas el mundo dionisíaco entero y nos descarga a nosotros de él: mientras que, por otro lado, gracias a ese mismo mito trágico sabe la tragedia redimirnos, en la persona del héroe trágico, del ávido impulso hacia esa existencia, y con mano amonestadora nos recuerda otro ser y otro placer superior, para el cual el héroe combatiente, lleno de presentimientos, se prepara con su derrota, no con sus victorias. Entre la vigencia universal de su música y el oyente dionisíacamente receptivo la tragedia interpone un símbolo sublime, el mito, y despierta en aquél la apariencia de que la música es sólo un medio supremo de exposición, destinado a dar vida al mundo plástico del mito. Confiando en ese noble engaño, le es lícito ahora a la tragedia mover sus miembros en el baile ditirámbico y entregarse sin reservas a un orgiástico sentimiento de libertad, en el cual a ella, en cuanto música en sí, no le estaría permitido, sin aquel engaño, regalarse. El mito nos protege de la música, de igual manera que es él el que por otra parte otorga a ésta la libertad suprema. A cambio de esto la música presta al mito, para corresponder a su regalo, una significatividad metafísica tan insis-

tente y persuasiva, cual no podrían alcanzarla jamás, sin aquella ayuda única, la palabra y la imagen; y, en especial, gracias a ella recibe el espectador trágico cabalmente aquel seguro presentimiento de un placer supremo, al que conduce el camino que pasa por el ocaso y la negación, de tal modo que le parece oír que el abismo mas íntimo de las cosas le habla perceptiblemente a él.

Si con las últimas frases no he sido capaz tal vez de dar a esta difícil noción más que una expresión provisional, que pocos comprenderán en seguida, no desistiré, precisamente en este lugar, de incitar a mis amigos a que hagan un nuevo intento, ni de rogarles que con un único ejemplo de nuestra experiencia común se preparen al conocimiento de la tesis general. En este ejemplo no me referiré a quienes utilizan las imágenes de los sucesos escénicos, las palabras y afectos de los personajes que actúan, para aproximarse con esa ayuda al sentimiento musical; pues ninguno de éstos habla la música como lengua materna, y tampoco llegan, pese a esa ayuda, más que hasta los pórticos de la percepción musical, sin que jamás les sea lícito rozar sus santuarios más íntimos; muchos de ellos, como Gervinus, no llegan por ese camino ni siquiera hasta los pórticos. He de dirigirme tan sólo, por el contrario, a quienes están emparentados directamente con la música, a aquellos que,

por decirlo así, tienen en ella su seno materno y se relacionan con las cosas únicamente a través de relaciones musicales inconscientes. A esos músicos genuinos es a quienes yo dirijo la pregunta de si pueden imaginarse un hombre que sea capaz de escuchar el tercer acto de *Tristán e Isolda* sin ninguna ayuda de palabra e imagen, puramente como un enorme movimiento sinfónico, y que no expire, desplegando espasmódicamente todas las alas del alma. Un hombre que, por así decirlo, haya aplicado, como aquí ocurre, el oído al ventrículo cardíaco de la voluntad universal, que sienta cómo el furioso deseo de existir se efunde a partir de aquí, en todas las venas del mundo, cual una corriente estruendosa o cual un delicadísimo arroyo pulverizado, ¿no quedará destrozado bruscamente? Protegido por la miserable envoltura de cristal del individuo humano, debería soportar el percibir el eco de innumerables gritos de placer y dolor que llegan del «vasto espacio de la noche de los mundos», sin acogerse incontenibilemente, en esta danza pastoral de la metafísica, a su patria primordial. Pero si semejante obra puede ser escuchada como un todo sin negarla existencia individual, si semejante creación ha podido ser creada sin triturar a su creador - ¿dónde obtendremos la solución de tal contradicción?.

Entre nuestra excitación musical suprema y aquella música se interponen aquí el mito trágico y el héroe trágico, los cuales no son en el fondo más que un símbolo de hechos universalísimos, acerca de los cuales sólo la música puede hablar por vía directa. Mas en cuanto es un símbolo, si nuestra manera de sentir fuese la de seres puramente dionisíacos, entonces el mito permanecería a nuestro lado completamente inatendido e ineficaz, y ni por un instante nos apartaría de tender nuestro oído hacia el eco de los *universalia ante rem* [universales anteriores a la cosa]. La fuerza *apolínea,* sin embargo, dirigida al restablecimiento del casi triturado individuo, irrumpe aquí con el bálsamo saludable de un engaño delicioso: de repente creemos estar viendo nada más que a Tristán, que inmóvil y con voz sofocada se pregunta: «la vieja melodía, ¿por qué me despierta?». Y lo que antes nos parecía un gemido hueco brotado del centro del ser, ahora quiere decirnos tan sólo cuán «desierto y vacío está el mar». Y cuando imaginábamos extinguirnos sin aliento, en un espasmódico estirarse de todos los sentimientos, y sólo una pequeña cosa nos ligaba a esta existencia, ahora oímos y vemos tan sólo al héroe herido de muerte, que, sin embargo, no muere, y que desesperadamente grita: «¡Anhelar! ¡Anhelar! ¡Anhelar, al morir, no morir de anhelo!». Y si antes el júbilo del cuerno, tras tal

desmesura y tal exceso de voraces tormentos, nos partió el corazón, casi como el más grande de los tormentos, ahora entre nosotros y ese «júbilo en sí» está Kurwenal, el cual grita de alegría mirando hacia el barco que trae a Isolda. Por muy violentamente que la compasión nos invada, en cierto sentido es ella, sin embargo, la que nos salva del sufrimiento primordial del mundo, de igual modo que es la imagen simbólica del mito la que nos salva de la intuición inmediata de la Idea suprema del mundo, y son el pensamiento y la palabra los que nos salvan de la efusión no refrenada de la voluntad inconsciente. Gracias a este magnífico engaño apolíneo parécenos que incluso el reino mismo de los sonidos sale a nuestro encuentro como un mundo plástico, que también en este mundo ha sido modelado y acuñado plásticamente, como en la más delicada y expresiva de las materias, sólo el destino de Tristán e Isolda.

De este modo lo apolíneo nos arranca de la universalidad dionisíaca y nos hace extasiarnos con los individuos; a ellos encadena nuestro movimiento de compasión, mediante ellos calma el sentimiento de belleza, que anhela formas grandes y sublimes; hace desfilar ante nosotros imágenes de vida y nos incita a captar con el pensamiento el núcleo vital en ellas contenido. Con la energía enorme de la imagen, del concepto, de la doctrina

ética, de la excitación simpática, lo apolíneo arrastra al hombre fuera de su autoaniquilación orgiástica y, pasando engañosamente por alto la universalidad del suceso dionisíaco, le lleva á la ilusión de que él ve una sola imagen del mundo, por ejemplo Tristán e Isolda, y que, *mediante la música,* tan sólo la *verá* mejor y más íntimamente. ¿Qué no logrará la magia terapéutica de Apolo, si incluso en nosotros puede suscitar el engaño de que realmente lo dionisíaco, puesto al servicio de lo apolíneo, es capaz de intensificar los efectos de éste, más aún, de que la música es incluso en su esencia el arte de representar un contenido apolíneo?

Con esa armonía preestablecida que impera entre el drama perfecto y su música el drama alcanza un grado supremo de visualidad, inaccesible, por lo demás, al drama hablado. De igual modo que todas las figuras vivientes de la escena se simplifican ante nosotros en las líneas melódicas que se mueven independientemente, hasta alcanzar la claridad de la línea ondulada, así la combinación de esas líneas resuena para nosotros en el cambio armónico, que simpatiza de la manera más delicada con el suceso que se mueve: gracias a ese cambio las relaciones de las cosas se nos vuelven inmediatamente perceptibles, perceptibles de una manera sensible, no abstracta en absoluto, de igual forma que también gracias a ese cambio nos da-

mos cuenta de que sólo en esas relaciones se revela con pureza la esencia de un carácter y de una línea melódica. Y mientras la música nos constriñe de ese modo a ver más, y de un modo más íntimo que de ordinario, y a desplegar ante nosotros como una delicada tela de araña el suceso de la escena, para nuestro ojo espiritualizado, que penetra con su mirada en lo íntimo, el mundo de la escena se ha ampliado de un modo infinito y asimismo se encuentra iluminado desde dentro. ¿Qué cosa análoga podría ofrecer el poeta de las palabras, que se esfuerza por alcanzar aquella ampliación interior del mundo visible de la escena y su iluminación interna con un mecanismo mucho más imperfecto, por un camino indirecto, a partir de la palabra y del concepto? Y si es cierto que también la tragedia musical agrega la palabra, ella puede mostrar juntos a la vez el substrato y el lugar de nacimiento de la palabra y esclarecernos desde dentro el devenir de ésta.

Pero de este suceso descrito se podría decir con igual decisión que es sólo una apariencia magnífica, a saber, aquel *engaño* apolíneo mencionado antes, gracias a cuyo efecto debemos quedar nosotros descargados del embate y la desmesura dionisíacos. En el fondo, la relación de la música con el drama es cabalmente la inversa: la música es la auténtica Idea del mundo, el drama es tan sólo un

reflejo de esa Idea, una aislada sombra de la misma. Aquella identidad entre la línea melódica y la figura viviente, entre la armonía y las relaciones de carácter de aquella figura, es verdadera en un sentido opuesto al que podría parecernos al contemplar la tragedia musical. Aun cuando movamos la figura de la manera más visible y la vivifiquemos e iluminemos desde dentro, ésta continuará siendo siempre tan sólo la apariencia, desde la cual no hay ningún puente que conduzca a la realidad verdadera, al corazón del mundo. Pero es desde este corazón desde el que la música habla; y aunque innumerables apariencias de esa especie desfilasen al son de la misma música, no agotarían nunca la esencia de ésta, sino que serían siempre tan sólo sus reflejos exteriorizados. Con la antítesis popular, y del todo falsa, de alma y cuerpo no se puede aclarar nada, desde luego, en la difícil relación entre música y drama, y se puede embrollar todo; pero, quién sabe por qué razones, justo entre nuestros estéticos la grosería afilosófica de esa antítesis parece haberse convertido en un artículo de fe profesado con gusto, mientras que nada han aprendido acerca de la antítesis entre apariencia y cosa en sí, o, por razones igualmente desconocidas, nada han querido aprender.

Si con nuestro análisis se hubiera llegado al resultado de que aquello que de apolíneo hay en la

tragedia ha conseguido, gracias a su engaño, una victoria completa sobre el elemento dionisíaco primordial de la música, y que se ha aprovechado de ésta para sus propósitos, a saber, para un esclarecimiento máximo del drama, habría que añadir, desde luego, una restricción muy importante: en el punto más esencial de todos aquel engaño queda roto y aniquilado. El drama, que con la ayuda de la música se despliega ante nosotros con una claridad, tan iluminada desde dentro, de todos los movimientos y figuras, como si nosotros estuviésemos viendo surgir el tejido en el telar, subiendo y bajando - alcanza en cuanto totalidad un efecto que está *más allá de todos los efectos artísticos apolíneos.* En el efecto de conjunto de la tragedia lo dionisíaco recobra la preponderancia; la tragedia concluye con un acento que jamás podría brotar del reino del arte apolíneo. Y con esto el engaño apolíneo se muestra como lo que es, como el velo que mientras dura la tragedia recubre el auténtico efecto dionisíaco: el cual es tan poderoso, sin embargo, que al final empuja al drama apolíneo mismo hasta una esfera en que comienza a hablar con sabiduría dionisíaca y en que se niega a sí mismo y su visibilidad apolínea. La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisíaco se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla el lengua-

je de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general.

VEINTIDÓS

Que el amigo atento traiga al recuerdo de manera pura y sin mezcla, según sus propias experiencias, el efecto producido por una verdadera tragedia musical. Pienso haber descrito de tal manera el fenómeno de ese efecto, por ambos lados, que él sabrá ahora darse a sí mismo una interpretación de sus propias experiencias. Se acordará, en efecto, de que, en lo referente al mito que se movía delante de él, se sentía alzado a una especie de omnisciencia, como si ahora la fuerza visiva de sus ojos no fuera sólo una fuerza capaz de ver la superficie, sino capaz de penetrar en lo interior, y como si ahora, con ayuda de la música, las efervescencias de la voluntad, la lucha por los motivos, la corriente desbordante de las pasiones él las viese ante sí de un modo, por así decirlo, concretamente visible, cual una muchedumbre de líneas y figuras que se mueven, y por ello pudiera sumer-

girse hasta los secretos más delicados de las emociones inconscientes. Mientras cobra así consciencia de que sus instintos dirigidos a la visibilidad y a la transfiguración experimentan una intensificación suma, siente con igual nitidez que esa larga serie de efectos artísticos apolíneos *no* produce, sin embargo, aquella feliz permanencia en una intuición exenta de voluntad que en él suscitan con sus obras de arte el escultor y el poeta épico, es decir, los artistas auténticamente apolíneos: es decir, la justificación, alcanzada en aquella intuición, del mundo de la *individuatio* [individuación], justificación que constituye la cumbre y la síntesis del arte apolíneo. Mira el mundo transfigurado de la escena, y sin embargo lo niega. Con una claridad y belleza épicas ve ante sí al héroe trágico, y sin embargo se alegra de su aniquilación. Comprende hasta lo más íntimo el suceso de la escena, y sin embargo le gusta refugiarse en lo incomprensible. Siente que las acciones del héroe están justificadas, y sin embargo se exalta más cuando esas acciones aniquilan a su autor. Sé estremece ante los sufrimientos que caerán sobre el héroe, y sin embargo presiente en ellos un placer superior, mucho más prepotente. Ve más y con mayor profundidad que nunca, y sin embargo desea estar ciego. De qué podemos derivar este milagroso autodesdoblamiento, esta rotura de la púa apolínea, sino de la

magia *dionisíaca,* que, excitando aparentemente al sumo las emociones apolíneas, es capaz, sin embargo, de forzar a ese desbordamiento de fuerza apolínea a que le sirva a ella. El *mito trágico* sólo resulta inteligible como una representación simbólica de la sabiduría dionisíaca por medios artísticos apolíneos; él lleva el mundo de la apariencia a los límites en que ese mundo se niega a sí mismo e intenta refugiarse de nuevo en el seno de las realidades verdaderas y únicas; donde luego, con Isolda, parece entonar así su metafísico canto de cisne:

Del mar de la delicia
en la ondeante crecida,
de las olas perfumadas
en el retumbante sonido,
de la respiración del mundo
en el anheloso todo –
ahogarse - hundirse –
¡inconsciente - supremo placer!

Así es como, guiándonos por las experiencias del oyente verdaderamente estético, nos imaginamos nosotros al artista trágico mismo, nos imaginamos cómo crea sus figuras cual si fuera una exuberante divinidad de la *individuatio, y* en este sentido difícilmente se podría considerar su obra

como una «imitación de la naturaleza», - cómo luego, sin embargo, su enorme instinto dionisíaco se engulle todo ese mundo de las apariencias, para hacer presentir detrás de él, y mediante su aniquilación, una suprema alegría primordial artística en el seno de lo Uno primordial. Ciertamente nuestros estéticos nada saben decirnos de este retorno a la patria primordial, de la alianza fraterna de ambas divinidades artísticas en la tragedia, ni de la excitación tanto apolínea como dionisíaca del oyente, mientras que no se fatigan de proclamar que lo auténticamente trágico es la lucha del héroe con el destino, la victoria del orden moral del mundo, o una descarga de los afectos operada por la tragedia: esa infatigabilidad me lleva a mí a pensar que no son en absoluto hombres capaces de una excitación estética y que, al escuchar la tragedia, acaso se comporten únicamente como seres morales. Nunca, desde Aristóteles, se ha dado todavía del efecto trágico una explicación de la cual haya sido lícito inferir unos estados artísticos, una actividad estética de los oyentes. Unas veces son la compasión y el miedo los que deben ser llevados por unos sucesos serios hasta una descarga aliviadora, otras veces debemos sentirnos elevados y entusiasmados con la victoria de los principios buenos y nobles, con el sacrificio del héroe en el sentido de una consideración moral del

mundo; y con la misma certeza con que yo creo que para numerosos hombres es precisamente ése, y sólo ése, el efecto que la tragedia, con esa misma claridad se infiere de aquí que todos ellos, junto con los estéticos que los interpretan, no han tenido ninguna experiencia de la tragedia como *arte* supremo. Aquella descarga patológica, la *cathar*sis de Aristóteles, de la que los filólogos no saben bien si han de ponerla entre los fenómenos médicos o entre los morales, nos trae a la memoria un notable presentimiento de Goethe: «Sin un vivo interés patológico -dice-, yo nunca he conseguido tratar una situación trágica, y por eso he preferido evitarla a buscarla. ¿Acaso habrá sido uno de los privilegios de los antiguos el que entre ellos lo más patético era sólo un juego estético, mientras que, entre nosotros, la verdad natural tiene que cooperar para producir tal obra?». A esta última pregunta tan profunda nos es lícito darle ahora una respuesta afirmativa, tras las magníficas experiencias que hemos tenido, tras haber experimentado con estupor, cabalmente en la tragedia musical, cómo lo más patético puede ser realmente tan sólo un juego estético: por lo cual nos es lícito creer que sólo ahora resulta posible describir con cierto éxito el fenómeno primordial de lo trágico. Quien, incluso ahora, sólo pueda hablar de aquellos efectos sustitutivos procedentes de unas esferas extra-estéticas,

y no se sienta por encima del proceso patológico-moral, lo único que puede hacer es desesperar de su naturaleza estética: en cambio, nosotros le recomendamos, como un inocente sucedáneo, la interpretación de Shakespeare a la manera de Gervinus y la diligente búsqueda de la «justicia poética».

De este modo con el renacimiento de la tragedia ha vuelto a nacer también el *oyente estético, cuyo* lugar solía ocupar hasta ahora en los teatros un extraño *quidproquo,* con pretensiones a medias morales y a medias doctas, el «crítico». En su esfera todo ha sido hasta ahora artificial, y sólo estaba blanqueado con una apariencia de vida. El artista actuante no sabía ya de hecho qué hacer con tal oyente que se daba aires de crítico, y por ello acechaba inquieto, junto con el dramaturgo o el compositor de ópera que le inspiraban, los últimos restos de vida de ese ser pretenciosamente árido e incapaz de gozar. De «críticos» de ésos ha estado compuesto hasta ahora el público; el estudiante, el colegial y hasta la más trivial criatura femenina estaban ya, sin saberlo, preparados por la educación y por los periódicos para percibir de ese mismo modo la obra de arte. Dado ese público, las naturalezas más nobles entre los artistas contaban con la excitación de fuerzas morales y religiosas, yla invocación al «orden moral del mundo» se

presentaba como un sucedáneo allí donde propiamente una poderosa magia artística debía extasiar al oyente genuino. O bien una tendencia más grandiosa, o al menos excitante, de la actualidad política y social era expuesta tan claramente por el dramaturgo, que el oyente podía olvidar su extenuación crítica y abandonarse a afectos similares a los experimentados en momentos de patriotismo o de belicosidad, o ante la tribuna oratoria del Parlamento, o en la condenación del crimen y del vicio: esa alienación de los propósitos artísticos genuinos tenía que conducir acá y allá realmente a un culto de la tendencia. Sin embargo, aquí acontecía lo que desde siempre ha acontecido en todas las artes que se han vuelto artificiosas, una depravación impetuosamente rápida de esas tendencias, de modo que, por ejemplo, la tendencia a emplear el teatro como una institución de formación moral del pueblo, que en tiempos de Schiller fue tomada en serio, es contada ya entre las increíbles antiguallas de una cultura superada. Mientras en el teatro y en el concierto había implantado su dominio el crítico, en la escuela el periodista, en la sociedad la prensa, el arte degeneraba hasta convertirse en un objeto de entretenimiento de la más baja especie, y la crítica estética era utilizada como aglutinante de una sociedad vanidosa, disipada, egoísta y, además, miserablemente carente de originalidad, cuyo

sentido nos lo da a entender aquella parábola schopenhaueriana de los puercos espines; de tal manera que en ningún otro tiempo se ha charlataneado tanto sobre arte y se lo ha tenido tan en menos. ¿Pero se puede todavía entablar trato con un hombre que sea capaz de conversar sobre Beethoven y Shakespeare? Que cada uno responda a esta pregunta según su propio sentimiento: en todo caso, con la respuesta demostrará qué es lo que él se representa por «cultura», presuponiendo que intente siquiera responder a la pregunta y no se quede ya enmudecido de sorpresa.

En cambio, algunos hombres dotados por la naturaleza con cualidades más nobles y delicadas, aun cuando se hayan convertido poco a poco, de la manera descrita, en unos bárbaros críticos, podrían hablar del efecto tan inesperado como totalmente incomprensible que sobre ellos ha ejercido, por ejemplo, una representación afortunada de *Lohengrin:* sólo que acaso no tuvieron ninguna mano que los agarrase proporcionándoles advertencias e interpretaciones, de tal manera que también aquel sentimiento inconcebiblemente diverso y absolutamente incomparable que entonces los conmovió, permaneció aislado y se extinguió tras haber brillado brevemente, cual un astro enigmático. Entonces habían presentido qué es el oyente estético.

VEINTITRÉS

Quien quiera examinarse a sí mismo con todo rigor para saber hasta qué punto es él afín al verdadero oyente estético, o si pertenece a la comunidad de los hombres socrático-críticos, limítese a preguntarse sinceramente cuál es el sentimiento con que él acoge el *milagro* representado en el escenario: si acaso siente ofendido su sentido histórico, el cual está orientado hacia la causalidad psicológica rigurosa, o si con una benévola concesión, por así decirlo, admite el milagro como un fenómeno comprensible para la infancia, pero que a él se le ha vuelto extraño, o si experimenta alguna otra cosa. Ateniéndose a esto podrá medir, en efecto, hasta qué punto está él capacitado para comprender el *mito,* imagen compendiada del mundo, y que, en cuanto abreviatura de la apariencia, no puede prescindir del milagro. Pero lo probable es que en un examen riguroso casi todos

nos sintamos tan disgregados por el espíritu histórico-crítico de nuestra cultura, que la existencia en otro tiempo del mito nos la hagamos creíble sólo por vía docta, mediante abstracciones mediadoras. Mas toda cultura, si le falta el mito, pierde su fuerza natural sana y creadora: sólo un horizonte rodeado de mitos otorga cerramiento y unidad a un movimiento cultural entero. Sólo por el mito quedan salvadas todas las fuerzas de la fantasía y del sueño apolíneo de su andar vagando al azar. Las imágenes del mito tienen que ser los guardianes demónicos, presentes en todas partes sin ser notados, bajo cuya custodia crece el alma joven, y con cuyos signos se da el varón a sí mismo una interpretación de su vida y de sus luchas: y ni siquiera el Estado conoce leyes no escritas más poderosas que el fundamento mítico, el cual garantiza su conexión con la religión, su crecer a partir de representaciones míticas.

Confróntese ahora con esto el hombre abstracto, no guiado por mitos, la educación abstracta, las costumbres abstractas, el derecho abstracto, el Estado abstracto: recuérdese la divagación carente de toda regla, no refrenada por ningún mito patrio, de la fantasía artística: imagínese una cultura que no tenga una sede primordial fija y sagrada, sino que esté condenada a agotar todas las posibilidades y a nutrirse mezquinamente de todas las

culturas - eso es el presente, como resultado de aquel socratismo dirigido a la aniquilación del mito. Y ahora el hombre no-mítico está, eternamente hambriento, entre todos los pasados, y excavando y revolviendo busca raíces, aun cuando tenga que buscarlas excavando en las más remotas Antigüedades. El enorme apetito histórico de la insatisfecha cultura moderna, de coleccionar a nuestro alrededor innumerables culturas distintas, el voraz deseo de conocer, ¿a qué apunta todo esto sino a la pérdida del mito, a la pérdida de la patria mítica, del seno materno mítico? Pregúntese si la febril y tan desazonante agitación de esta cultura es otra cosa que el ávido alargar la mano y andar buscando alimentos propios del hambriento - ¿y quién podría dar todavía algo a tal cultura, que no puede saciarse con todo aquello que engulle, y a cuyo contacto el alimento más vigoroso, más saludable, suele transformarse en «historia y crítica»?

Con dolor habría que desesperar también de nuestro ser alemán si éste estuviese ya indisolublemente ligado, más aún, unificado con su cultura de igual manera que podemos observar que lo está, para nuestro espanto, en la civilizada Francia; y lo que durante largo tiempo fue la gran ventaja de Francia y la causa de su enorme preponderancia, justo aquella unidad de pueblo y cultura, acaso nos obligaría, ante este panorama, a alabar la for-

tuna de que esta cultura nuestra tan problemática no haya tenido hasta ahora nada en común con el noble núcleo de nuestro carácter popular. Todas nuestras esperanzas tienden llenas de anhelo, antes bien, a percibir que, bajo esta vida y este espasmo culturales que se mueven inquietos y convulsos hacia arriba y hacia abajo, yace oculta una fuerza ancestral magnífica, íntimamente sana, la cual, es cierto, sólo en momentos excepcionales se revuelve con violencia, y luego vuelve a seguir soñando en espera de un futuro despertar. De ese abismo surgió la Reforma alemana: en su coral resonó por vez primera la melodía del futuro de la música alemana. Tan profundo, animoso e inspirado, tan desbordadamente bueno y delicado resonó ese coral de Lutero, como si fuera el primer reclamo dionisíaco que, en la cercanía de la primavera, brota de una intrincada maleza. A él le dio respuesta, en un eco de emulación, aquel cortejo festivo, solemnemente altanero, de entusiastas dionisíacos a los que debemos la música alemana - ¡y a los que deberemos *el renacimiento del mito alemán!*

Yo sé que al amigo que me sigue con simpatía tengo que conducirlo ahora a una altiplanicie de consideraciones solitarias en donde tendrá pocos compañeros, y para darle ánimos le grito que hemos de atenernos a nuestros luminosos guías, los griegos. De ellos hemos venido tomando en

préstamo hasta ahora, para purificar nuestro conocimiento estético, aquellas dos imágenes de dioses, cada una de las cuales rige de por sí un reino artístico separado, y acerca de cuyo contacto e intensificación mutuos hemos llegado a tener un presentimiento gracias a la tragedia griega. El ocaso de ésta tuvo que parecernos provocado por el notable hecho de que esos dos instintos artísticos primordiales se disociaran: con ese suceso concordaban una degeneración y una transformación del carácter del pueblo griego, invitándonos a una seria reflexión acerca de cuán necesaria y estrechamente se hallan ligados en sus fundamentos el arte y el pueblo, el mito y la costumbre, la tragedia y el Estado. Aquel ocaso de la tragedia fue a la vez el ocaso del mito. Hasta entonces los griegos habían estado involuntariamente constreñidos a enlazar en seguida con sus mitos todas sus vivencias, más aún, a comprender éstas únicamente mediante ese enlace: con lo cual también el presente más inmediato tenía que aparecérseles en seguida *sub specie aeterni* [bajo el aspecto de lo eterno] y, en cierto sentido, como intemporal. En esta corriente de lo intemporal sumergíanse tanto el Estado como el arte, para encontrar en ella descanso de la pesadumbre y de la avidez del instante. Y el valor de un pueblo - como, por lo demás, también el de un hombre - se mide precisamente por su mayor o

menor capacidad de imprimir a sus vivencias el sello de lo eterno: pues, por decirlo así, con esto queda desmundanizado y muestra su convicción inconsciente e íntima de la relatividad del tiempo y del significado verdadero, esto es, metafisico de la vida. Lo contrario de esto acontece cuando un pueblo comienza a concebirse a sí mismo de un modo histórico y a derribar a su alrededor los baluartes míticos: con lo cual van unidas de ordinario una mundanización decidida, una ruptura con la metafísica inconsciente de su existencia anterior, en todas las consecuencias éticas. El arte griego y, en especial, la tragedia griega retardaron sobre todo la aniquilación del mito: era preciso aniquilarlos también a ellos para poder, desligados del suelo patrio, vivir desenfrenadamente en el desierto del pensamiento, de la costumbre y de la acción. Incluso ahora aquel instinto metafísico sigue intentando crearse una forma, bien que debilitada, de transfiguración en un socratismo de la ciencia que apremia a vivir: pero en los niveles inferiores ese mismo instinto ha llevado tan sólo a una búsqueda febril, extraviada poco a poco en un pandemonio de mitos y supersticiones acumulados de todas partes: en el centro de ese pandemonio, sin embargo, se asentó el heleno con un corazón insatisfecho, hasta que como *graeculus* [gréculo] supo disimular aquella fiebre con jovialidad griega y con

ligereza griega, o aturdirse del todo en cualquier lóbrega superstición oriental.

Desde la resurrección de la Antigüedad romano-alejandrina en el siglo xv, tras un prolongado entreacto difícil de describir, nosotros nos hemos aproximado de la manera más llamativa a ese estado. En las cumbres, la misma abundantísima ansia de saber, la misma insaciada felicidad de encontrar, esa mundanización enorme, y junto a ello un apátrida andar vagando, un ávido agolparse a las mesas extranjeras, un frívolo endiosamiento del presente, o un apartamiento obtuso y aturdido, todo *sub specie saeculi* [bajo el aspecto del siglo], del «tiempo de ahora» *[Jetztzeit]*: síntomas idénticos que permiten adivinar en el corazón de esa cultura un fallo idéntico, la aniquilación del mito. Parece que apenas es posible transplantar con éxito durable un mito extranjero sin producir con ese transplante un daño incurable al árbol: el cual acaso alguna vez sea lo bastante fuerte y sano como para volver a expeler con una lucha terrible ese elemento extranjero, pero de ordinario tiene que consumirse, unas veces enclenque y atrofiado, otras en una proliferación espasmódica. Nosotros tenemos en tanto el núcleo puro y vigoroso del ser alemán, que precisamente de él nos atrevemos a aguardar aquella expulsión de elementos extranjeros injertados a la fuerza, y consideramos posible que el

espíritu alemán reflexione de nuevo sobre sí mismo. Acaso más de uno opinará que ese espíritu tiene que comenzar su lucha con la expulsión del elemento latino: y reconocerá una preparación y un estímulo externos para ello en la triunfadora valentía y en la sangrienta aureola de la última guerra pero la necesidad íntima tiene que buscarla en la emulación de ser siempre dignos de nuestros sublimes paladines en esta vía, dignos tanto de Lutero como de nuestros grandes artistas y poetas. ¡Pero que no crea nunca que puede entablar semejantes luchas sin sus dioses domésticos, sin su patria mítica, sin una «restauración» de todas las cosas alemanas! Y si el alemán mirase vacilante a su alrededor en busca de un guía que de nuevo lo conduzca a la patria hace tanto tiempo perdida, cuyos caminos y sendas él apenas conoce ya - que escuche la llamada deliciosamente atrayente del pájaro dionisíaco, el cual se balancea por encima de él y quiere señalarle el camino hacia aquélla.

VEINTICUATRO

Entre los efectos artísticos peculiares de la tragedia musical hubimos de destacar un *engaño* apolíneo, el cual está destinado a salvarnos de una unificación inmediata con la música dionisíaca, mientras nuestra excitación musical puede descargarse en una esfera apolínea y a base de un mundo intermedio visible intercalado. Aquí creímos haber observado que aquel mundo intermedio del suceso escénico, y en general el drama, se hacía, justo por esa descarga, visible y comprensible desde dentro en un grado que en todo otro arte apolíneo resulta inalcanzable: de tal modo que aquí, donde, por así decirlo, ese arte era dotado de alas y llevado hacia lo alto por el espíritu de la música, tuvimos nosotros que reconocer la intensificación máxima de sus fuerzas, y por consiguiente, reconocer en esa alianza fraternal de Apolo y de

Dioniso la cúspide tanto de los propósitos artísticos apolíneos como de los dionisíacos.

Es verdad que, justo en la iluminación interna por la música, la imagen de luz no alcanzaba el efecto peculiar de los grados más débiles del arte apolíneo; lo que la epopeya o la piedra animada son capaces de hacer, forzar al ojo que mira a entregarse a aquel éxtasis tranquilo en el mundo de la *individuatio,* eso no se podía alcanzar aquí, pese a una animación y claridad superiores. Hemos mirado el drama y hemos penetrado, con una mirada perforadora, en el movido mundo interno de sus motivos - y, sin embargo, nos parecía como si junto a nosotros pasase únicamente una imagen simbólica, cuyo sentido más hondo nosotros creímos casi adivinar, y que quisimos apartar, cual si fuera una cortina, para divisar tras ella la imagen primordial. La nitidez clarísima de la imagen no nos bastaba: pues ésta parecía tanto revelar algo como encubrirlo; y mientras que con su revelación simbólica parecía incitar a desgarrar el velo, a descubrir el trasfondo misterioso, precisamente aquella iluminada visibilidad total mantenía hechizado a su vez el ojo y le impedía penetrar más hondo.

A quien no haya experimentado esa vivencia, la de tener que mirar y al mismo tiempo desear ir más allá del mirar, le resultará difícil imaginarse cuán nítidos y claros subsisten juntos y son senti-

dos juntos esos dos procesos en la consideración del mito trágico: mientras que los espectadores verdaderamente estéticos me confirmarán que, entre los efectos peculiares de la tragedia, el más notable es esa coexistencia. Basta con transferir este fenómeno del espectador estético a un proceso análogo que se da en el artista trágico para haber comprendido la génesis del mito trágico. Con la esfera del arte apolíneo comparte éste el placer pleno por la apariencia y por la visión, y a la vez niega ese placer y tiene una satisfacción aún más alta en la aniquilación del mundo de la apariencia visible. El contenido del mito trágico es, en primer término, un acontecimiento épico, con la glorificación del héroe luchador: mas, ¿de dónde procede aquella tendencia, en sí enigmática, a que el sufrimiento que hay en el destino del héroe, las superaciones más dolorosas, las antítesis más torturantes de los motivos, en suma, la ejemplificación de aquella sabiduría de Sileno, o, expresado en términos estéticos, lo feo y disarmónico sean representados una y otra vez de nuevo, en formas tan innumerables, con tal predilección, y cabalmente en la edad más pujante y juvenil de un pueblo, si justo en todas esas cosas no se percibe un placer superior?

Pues el hecho de que en la vida los acontecimientos se desarrollen de una manera tan trágica

es lo que menos explicaría la génesis de una forma artística; ya que el arte no es sólo una imitación de la realidad natural, sino precisamente un suplemento metafísico de la misma, colocado junto a ella para superarla. En la medida en que pertenece al arte, el mito trágico participa también plenamente de ese propósito metafísico de transfiguración, propio del arte en cuanto tal: ¿qué es lo que el mito trágico transfigura, sin embargo, cuando presenta el mundo aparencial bajo la imagen del héroe que sufre? Lo que menos, la «realidad» de ese mundo aparencial, pues nos dice precisamente: «¡Mirad! ¡Mirad bien! ¡Ésta es vuestra vida! ¡Ésta es la aguja del reloj de vuestra existencia! ».

¿Y el mito mostraba esta vida para transfigurarla de ese modo ante nosotros? Pero si no es así, ¿en qué está entonces el placer estético con que hacemos desfilar ante nosotros también aquellas imágenes? Yo pregunto por el placer estético, y sé muy bien que muchas de esas imágenes pueden producir además, en ocasiones, un deleite moral, por ejemplo en forma de compasión o de triunfo moral. Mas quien el efecto de lo trágico quisiera derivarlo únicamente de esas fuentes morales, como solía hacerse en la estética no hace mucho tiempo, no crea que con eso ha hecho algo por el arte: el cual, en su campo, tiene que exigir ante todo pureza. Para aclarar el mito trágico la primera

exigencia es cabalmente la de buscar el placer peculiar de él en la esfera estética pura, sin invadir el terreno de la compasión, del miedo, de lo moralmente sublime. ¿Cómo lo feo y lo disarmónico, que son el contenido del mito trágico, pueden suscitar un placer estético?

Aquí se hace necesario elevarse, con una audaz arremetida, hasta una metafísica del arte, al repetir yo mi anterior tesis de que sólo como fenómeno estético aparecen justificados la existencia y el mundo: en ese sentido, es justo el mito trágico el que ha de convencernos de que incluso lo feo y disarmónico son un juego artístico que la voluntad juega consigo misma, en la eterna plenitud de su placer. Este fenómeno primordial del arte dionisíaco, difícil de aprehender, no se vuelve comprensible más que por un camino directo, y es aprehendido inmediatamente en el significado milagroso de la *disonancia musical:* de igual modo que en general es sólo la música, adosada al mundo, la que puede dar un concepto de qué es lo que se ha de entender por justificación del mundo como fenómeno estético. El placer que el mito trágico produce tiene idéntica patria que la sensación placentera de la disonancia en la música. Lo dionisíaco, con su placer primordial percibido incluso en el dolor, es la matriz común de la música y del mito trágico.

¿No se habrá facilitado esencialmente entre tanto ese difícil problema del efecto trágico, por el hecho de haber recurrido nosotros a la ayuda de la relación musical de la disonancia? Pues ahora comprendemos qué quiere decir el que en la tragedia nosotros queramos mirar y a la vez deseemos ir más allá del mirar: en lo que respecta a la disonancia empleada artísticamente, habríamos de caracterizar ese estado diciendo que nosotros queremos oír y a la vez deseamos ir más allá del oír. Ese aspirar a lo infinito, el aletazo del anhelo dentro del máximo placer por la realidad claramente percibida, nos recuerdan que en ambos estados hemos de reconocer un fenómeno dionisíaco, el cual vuelve una y otra vez a revelarnos, como efluvio de un placer primordial, la construcción y destrucción por juego del mundo individual, de modo parecido a como la fuerza formadora del mundo es comparada por Heráclito el Oscuro a un niño que, jugando, coloca piedras acá y allá y construye montones de arena y luego los derriba.

Así, pues, para apreciar correctamente la aptitud dionisíaca de un pueblo tendremos que pensar no sólo en la música del pueblo, sino, con igual necesidad, en el mito trágico de ese pueblo como segundo testigo de aquella aptitud. Pues, dado el estrechísimo parentesco existente entre la música y el mito, cabe suponer asimismo que con la de-

generación y depravación del uno irá unida la atrofia del otro: si bien, por otro lado, en el debilitamiento del mito se expresa un decaimiento de la facultad dionisíaca. Acerca de ambas cosas, una mirada al desarrollo del ser alemán no nos dejaría ninguna duda: tanto en la ópera como en el carácter abstracto de nuestra existencia sin mitos, tanto en un arte decaído a mero deleite como en una vida guiada por el concepto, se nos había desvelado aquella naturaleza del optimismo socrático, tan ajena al arte como corrosiva de la vida. Mas, para nuestro consuelo, había indicios de que, pese a todo, el espíritu alemán, cuya salud espléndida, cuya profundidad y cuya fuerza dionisíaca no estaban destruidas, descansaba y soñaba en un abismo inaccesible, como un caballero que se ha echado a dormir: desde ese abismo se eleva hasta nosotros la canción dionisíaca, para darnos a entender que también ahora ese caballero alemán continúa soñando su ancestral mito dionisíaco, en visiones bienaventuradas y serias. Que nadie crea que el espíritu alemán ha perdido para siempre su patria mítica, puesto que continúa comprendiendo con tanta claridad las voces de los pájaros que hablan de aquella patria. Un día ese espíritu se encontrará despierto, con toda la frescura matinal de un enorme sueño: entonces matará al dragón, aniquilará a los pérfidos enanos y despertará a

Brunilda - ¡y ni siquiera la lanza de Wotan podrá obstaculizar su camino!

Amigos míos, vosotros que creéis en la música dionisíaca sabéis también qué es lo que la tragedia significa para nosotros. En ella tenemos, renacido de la música, el mito trágico - ¡y en éste os es lícito esperar todo y olvidar lo más doloroso! Pero lo más doloroso para todos nosotros es - la prolongada indignidad en que ha vivido el genio alemán, extrañado de su casa y de su patria, al servicio de pérfidos enanos. Vosotros comprendéis esta palabra - de igual modo que, al final, comprenderéis también mis esperanzas.

VEINTICINCO

Música y mito trágico son de igual manera expresión de la aptitud dionisíaca de un pueblo e inseparables una del otro. Ambos provienen de una esfera artística situada más allá de lo apolíneo; ambos transfiguran una región en cuyos placenteros acordes se extinguen deliciosamente tanto la disonancia como la imagen terrible del mundo; ambos juegan con la espina del displacer, confiando en sus artes mágicas extraordinariamente poderosas; ambos justifican con ese juego incluso la existencia de «el peor de los mundos». Aquí lo dionisíaco, comparado con lo apolíneo, se muestra como el poder artístico eterno y originario que hace existir al mundo entero de la apariencia: en el centro del cual se hace necesaria una nueva luz transfiguradora, para mantener con vida el animado mundo de la individuación. Si pudiéramos imaginarnos una encarnación de la disonancia - ¿y

qué otra cosa es el ser humano? -, esa disonancia necesitaría, para poder vivir, una ilusión magnífica que extendiese un velo de belleza sobre su esencia propia. Ése es el verdadero propósito artístico de Apolo: bajo cuyo nombre reunimos nosotros todas aquellas innumerables ilusiones de la bella apariencia que en cada instante hacen digna de ser vivida la existencia e instan a vivir el instante siguiente.

Sin embargo, en la consciencia del individuo humano sólo le es lícito penetrar a aquella parte del fundamento de toda existencia, a aquella parte del substrato dionisíaco del mundo que puede ser superada de nuevo por la fuerza apolínea transfiguradora, de tal modo que esos dos instintos artísticos están constreñidos a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca, según la ley de la eterna justicia. Allí donde los poderes dionisíacos se alzan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viviendo, allí también Apolo tiene que haber descendido ya hasta nosotros, envuelto en una nube; sin duda una próxima generación contemplará sus abundantísimos efectos de belleza.

Pero que ese efecto es necesario, eso es algo que con toda seguridad lo percibiría por intuición todo el mundo, con tal de que se sintiese retrotraído alguna vez, aunque sólo fuera en sueños, a una existencia de la Grecia antigua: caminando

bajo elevadas columnatas jónicas, alzando la vista hacia un horizonte recortado por líneas puras y nobles, teniendo junto a sí, en mármol luminoso, reflejos de su transfigurada figura, y a su alrededor hombres que avanzan con solemnidad o se mueven con delicadeza, cuyas voces y cuyo rítmico lenguaje de gestos suenan armónicamente - tendría sin duda que exclamar, elevando las manos hacia Apolo, en esta permanente riada de belleza: «¡Dichoso pueblo de los helenos! ¡Qué grande tiene que haber sido entre vosotros Dioniso, si el dios de Delos considera necesarias tales magias para curar vuestra demencia ditirámbica!» - Mas a alguien que tuviese tales sentimientos un ateniense anciano le replicaría, mirando hacia él con el ojo sublime de Ésquilo: «Pero di también esto, raro extranjero: ¡cuánto tuvo que sufrir este pueblo para poder llegar a ser tan bello! ¡Ahora, sin embargo, sígueme a la tragedia y ofrece conmigo un sacrificio en el templo de ambas divinidades!».